



Le moi et le monde : quête identitaire et esthétique du monde moderne dans l'oeuvre poétique de Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars et Vladimir Maïakovski

Fabienne Liger Marie

► To cite this version:

Fabienne Liger Marie. Le moi et le monde : quête identitaire et esthétique du monde moderne dans l'oeuvre poétique de Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars et Vladimir Maïakovski. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014. Français. NNT : 2014BOR30069 . tel-01207047

HAL Id: tel-01207047

<https://theses.hal.science/tel-01207047>

Submitted on 30 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « LITTÉRATURES FRANÇAISE,
FRANCOPHONES ET COMPARÉE »

Le moi et le monde.

*Quête identitaire et esthétique du
monde moderne
dans l'œuvre poétique de Guillaume
Apollinaire, Blaise Cendrars et Vladimir
Maïakovski.*

Tome 1.

Présentée et soutenue publiquement le 12 décembre 2014 par

Fabienne Liger Marié

Sous la direction de M. le Professeur Gérard Peylet

Membres du jury :

M. Gérard PEYLET, Professeur à l'Université Bordeaux Montaigne.

Mme Florence CORRADO, MCF à l'Université Bordeaux Montaigne.

M. Claude FILTEAU, Professeur à l'Université de Limoges, rapporteur.

Mme Odile GANNIER, Professeur à l'Université de Nice.

M. Michel PRAT, MCF HDR à l'Université Bordeaux Montaigne.

M. Antony SORON, MCF HDR à IUFM de Paris, Université Paris IV, rapporteur.

Remerciements.

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, M. Gérard Peylet, qui m'a permis de poursuivre mes études tout d'abord en Master puis pour cette thèse et qui m'a donné l'occasion de participer aux activités de l'équipe d'accueil CLARE. Sa grande disponibilité, ses conseils et ses recommandations ont accompagné la réalisation de ce projet.

Je souhaite remercier également Madame Florence Corrado pour le regard avisé et les conseils qu'elle a bien voulu apporter à mon travail, ainsi que Mesdames Pelletier et Estripaut-Bourjac pour leurs observations.

Enfin je remercie mon époux, Oliver Marié, professeur de lettres, pour son patient et précieux travail de relecture et de corrections de ma thèse.

Introduction

L'histoire du début du XX^e siècle est marquée par de nombreuses crises qui concernent les événements historiques, sociaux et l'histoire des idées. Les conflits qui naquirent à cette période provoquèrent des oppositions et des débats d'idées agités¹.

La Grande Guerre apparut alors comme un bouleversement provoquant une hécatombe qui remit en cause bien des représentations, plongeant le monde dans une période d'incertitude. Leonard V. Smith, en évoquant les écrivains britanniques et la Grande Guerre précise : « La Grande Guerre a fondamentalement brisé la marche en avant du temps, aboutissant à un sentiment de deuil et de perte permanent dont l'auteur doit témoigner sans cesse, pour le reste de sa vie, qu'elle soit courte ou longue² ». En effet, les tensions s'accumulent du 28 juin au début du mois d'août 1914 en Europe. Bruno Cabanes fait le constat suivant : « Ce qui rendit la guerre inéluctable était justement la croyance dans l'inéluctabilité de la guerre. Dans ce contexte, la peur fut le principal ressort de la crise qui conduisit l'Europe à l'embrasement³ ». En effet, Liliane Brion-Guerry montre les conséquences d'un conflit « inévitable » :

La tragique conflagration s'annonçait, inévitable, parce que, pour diverses raisons, trop nombreux étaient, hélas ! ceux qui la souhaitaient. Mais bien des mois avant qu'elle n'éclatât, scindant pour longtemps l'Europe en deux blocs militairement puis politiquement antagonistes, les plus conscients surent quelle serait une catastrophe impitoyable. Elle allait anéantir une génération dont la destruction fut aussi celle d'une certaine civilisation⁴.

Une forme d'union se fait jour passant outre les divisions. Les Allemands avancent rapidement en Belgique. Cependant une longue période de guerre de position débute qu'Anne Duménil désigne ainsi : « La tranchée devint le symbole par excellence de la Grande Guerre, le lieu où s'enracina la mémoire du conflit, en occultant les autres formes de combat. Elle fut l'espace où s'inscrivit pendant quatre ans l'expérience de millions d'Européens en guerre. Elle constitue aussi le signe manifeste d'une "crise de l'activité guerrière", diagnostiquée par

¹ La loi de séparation de l'église et de l'État fut votée le 9 décembre 1905, impliquant une laïcisation de l'État et créant des tensions entre les milieux catholiques et les radicaux républicains. De plus de nombreuses grèves eurent lieu dès 1906 et furent réprimées violemment par Clémenceau. La vie quotidienne demeure précaire, les conditions de vie des ouvriers sont difficiles. Les colonies et les Balkans connaissent une forte agitation. Des idées de revanche pour reprendre l'Alsace et la Lorraine voient le jour, nationalisme et pacifisme s'affrontent. Enfin l'affaire Dreyfus a divisé profondément les intellectuels. Zola prend position et chacun se sent concerné par la question de l'engagement.

² Leonard V. Smith, « 3 août 1916. Écrire la guerre », dans Bruno Cabanes et Anne Duménil (dir.), *Larousse de la Grande Guerre*, Paris, Larousse, 2014, p. 228.

³ Bruno Cabanes, « 5 août 1913. Trois ans sous les drapeaux. », dans Bruno Cabanes et Anne Duménil (dir.), *Larousse de la Grande Guerre*, Paris, Larousse, 2014, p. 24.

⁴ Liliane Brion-Guerry (dir.), *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 11.

Foch dans ses *Mémoires* : les batailles cèdent à la place à une interminable guerre de siège⁵ ». L'armistice du 11 novembre 1918 viendra mettre fin à un conflit particulièrement meurtrier.

Il faut ajouter que la situation politique en Russie est instable. Le régime tsariste vit ses dernières heures. C'est une période de mutinerie qui débute. De grandes idées sociales commencent à naître, comme le socialisme, l'idéologie marxiste prévoit une société au pouvoir unique communiste comme un idéal social de réforme⁶.

L'histoire représente une donnée fondamentale du contexte littéraire. Comme simple décor ou thématique plus approfondie, les événements mondiaux ne peuvent laisser les écrivains indifférents. Ce lien se trouve au cœur d'une réflexion et d'un vécu pour Cendrars, Apollinaire et Maïakovski.

Parallèlement à l'évolution historique, le progrès matériel s'accroît de façon considérable. Le progrès technologique apparaît de manière diversifiée, comme le montrent l'électrification, le développement des transports et des communications et l'apparition d'un nouvel art, le cinématographe. Cela suscite un engouement car de nombreux domaines sont concernés. Liliane Brion-Guerry en montre les répercussions : « Dans cette Europe où l'on circule sans passeport de l'Oural à l'Atlantique, dont les inventions modernes ont singulièrement raccourci les distances, la vie artistique et littéraire scandée d'expositions et de « premières » ne connaît pas de frontières⁷ ». Les découvertes et les applications sont nombreuses et rapides. La vitesse semble être le point commun de ce bond technologique. L'exposition universelle de 1900 à Paris avec notamment le Palais de l'électricité montre les avancées. Mais cet engouement que suscite le progrès chez les poètes recèle aussi des angoisses, une fascination et une inquiétude comme l'explique Jacques Guillaume :

[...] l'exploitation intense du charbon et l'apparition de neuves énergies ; la concentration des unités de production, l'essor des techniques d'organisation des techniques, la prolifération de l'objet de série, la diversité pour communiquer informations, désirs, craintes et produits. Ce qui est encore peu dire, car ces traits n'explicitent pas l'ambiguïté essentielle du machinisme, aliénant et roboratif : s'il soumet l'homme aux contraintes de l'utile, il augmente son pouvoir corporel et dilate son champ d'action ; s'il règle pensées et gestes selon des programmations impérieuses, il multiplie et compose les sensations ; s'il désacralise la nature, c'est pour y loger aussitôt d'autres mythes. Par le machinisme universalisé s'accomplit sa prise de pouvoir technique de l'homme, instrument d'une violence essentielle contre les choses [...]⁸.

⁵ Anne Duménil, « 17 novembre 1914. De la Suisse à la mer du Nord », dans Bruno Cabanes et Anne Duménil (dir.), *Larousse de la Grande Guerre*, Paris, Larousse, 2014, p. 85.

⁶ Marx fonde une première internationale en 1864 puis une deuxième internationale sous l'égide d'Engels en 1889. La révolution apparaît comme condition nécessaire à la mise en œuvre de ces idées. En 1919, Lénine fonde une troisième internationale (communiste).

⁷ Liliane Brion-Guerry (dir.), *op. cit.*, p. 10.

⁸ Jacques Guillaume, « Esta furia de geometrismo plástico », dans Liliane Brion-Guerry (dir.), *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Paris, Klincksiek, 1971, p. 82.

Le monde apparaît alors dans sa discontinuité, sa surprise et son mouvement. Le règne de la certitude inaugure celui du possible et de l'aventure. Apollinaire, Cendrars et Maïakovski consacrent leur poésie à l'évocation du monde moderne constitué des machines, des usines, de l'industrie, de la ville, de la tour Eiffel comme symboles de cette modernité en action. Ils accordent une importance à la ville et à la réalité triviale. La poésie descend dans la rue et côtoie les enseignes, les affiches, les individus errants de la ville. Ils s'intéressent à la marge, la « zone », le lieu, espace habité à la fois plein et vide, où s'écrit et s'invente une poésie du moment présent. Cette évocation s'accompagne d'une grande fantaisie, comme un effet de surprise, représentée par des jeux de langage, des calembours, un vocabulaire familier, qui représentent la notion de mouvement. Le monde est à découvrir et à représenter.

Notre étude se concentrera sur cette époque de remise en question, le doute remplaçant la stabilité, et s'appuiera sur le principe d'un monde en mutation dont la rapidité des changements empêche de poser une représentation stable d'un monde qui ne l'est pas. Il s'ensuit alors une forme d'imprévisibilité qui introduit le regard de l'artiste dans un inconnu à définir et non prédéfini. Laurence Campa l'analyse ainsi : « Les poètes entreprennent d'exprimer la simultanéité et la présence physique au monde⁹ ». Elle parle [d'émerveillement] « devant la magie moderne¹⁰ ». Les conceptions bouleversées induisent alors des choix d'écriture qui rendent compte, de façon novatrice, d'une perception de l'aventure (au sens véritablement de ce qui va advenir) et d'une liberté dans la représentation du monde.

Dans le domaine artistique, le début du XX^e siècle voit l'apparition mais aussi la disparition de nombreux mouvements artistiques. Les appellations en « -isme » qui établissent des écoles et des manifestes foisonnent. Laurence Campa présente ainsi cette période :

La production poétique de cette période est particulièrement féconde et variée. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les mouvements poétiques dominants – Parnasse, Décadence, Symbolisme – drainent des personnalités et des esthétiques très diverses [...]. Les poètes se rassemblent autour de quelques valeurs essentielles tout en poursuivant leur quête personnelle. À l'aube du XX^e siècle, le monde poétique explose en une myriade de constellations [...]¹¹.

La littérature, comme la peinture, s'interroge sur la représentation, ses moyens et son rôle. Le regard rétrospectif lancé par Mallarmé est le propre d'une littérature entrant dans la modernité. L'expérimentation langagière, les déclarations tonitruantes définissent une époque de liberté artistique et un nouvel espace littéraire. La destruction des conventions artistiques et bourgeoises remet en cause le principe même d'un attendu artistique et esthétique.

Le début du XX^e siècle voit encore s'illustrer les héritiers du symbolisme, tandis que de nouveaux poètes tentent des créations novatrices. Le vers libre, apport du symbolisme, trouve

⁹ Laurence Campa, *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, Paris, Ellipses, 1998, p. 90.

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Ibid.*, p. 3.

une expression accomplie dans des expériences où la régularité du mètre, quoique affleurant toujours, se voit assujettie à l'expression de l'intensité. La poésie, éloignée de la réalité, tournée vers une mystérieuse intériorité du monde, par une coupure préconisée par le symbolisme et en particulier Mallarmé, commence à s'intéresser au monde. Cependant le refus de la modernité se manifeste, Paul Valéry choisit une poésie toute proche des conventions prosodiques et des conceptions symbolistes, il s'attache à une réflexion sur la création, comme exploration de soi et de la pensée. Émile Verhaeren prête une attention aux ouvriers, peuple des villes et à l'industrialisation. Le monde moderne accède à un statut de matériau poétique. L'unanimisme tente d'adhérer à l'âme du monde. Enfin Marinetti lance le futurisme avec provocation et de façon tonitruante. Les déclarations et autres manifestes prennent forme avec des manifestations nombreuses.

L'art du XX^e siècle voit la naissance de l'art abstrait. La reproduction fidèle de la réalité cesse au profit d'une création. L'art « n'emprunte » pas à la réalité, mais crée sa propre réalité dans un système autoréférentiel. L'œuvre ne renvoie en fin de compte qu'à elle-même. L'impressionnisme constitue la première marque d'une réflexion sur la modernité en renonçant à un académisme qui sclérose les pratiques picturales en les enfermant dans des codes rigides. Les formes et les couleurs s'appuient sur des impressions qui mettent une subjectivité à l'œuvre.

1907 marque ensuite le début d'un nouveau mouvement, le cubisme, apportant une réflexion novatrice qui s'appuie visuellement sur une géométrisation de l'espace et de l'objet. La représentation figurative est remise en cause. Braque et Picasso ouvrent la voie à une réflexion sur l'art inédite et à l'abstraction. Les peintres et les poètes se rapprochent et vont s'associer de façon productive. Une connivence artistique s'établit entre eux. Apollinaire, Cendrars et Maïakovski se tiennent au fait des tendances de l'art pictural. Tous trois expérimentent même la peinture et vont voir les salons, vastes expositions où se jouent les révolutions picturales. L'image entre dans les livres, lors de publication des recueils comme *Le Bestiaire* d'Apollinaire, la *Prose du Transsibérien* avec Sonia Delaunay ou la création d'ouvrages d'art comme ceux des futuristes russes. Toutes les ressources de la typographie, de la disposition sur la page et des collages sont convoquées pour faire à partir de l'espace poétique de la page un espace plastique.

En 1910, Kandinsky peint sa première aquarelle abstraite. Les traits, les formes, les couleurs et les courbes sont les sujets du tableau en rupture avec la référence au réel. Mais l'art d'avant-garde subit le contrecoup de la guerre, parfois les artistes paient de leur vie leur participation à la guerre. Le mouvement Dada, 1916, se place délibérément dans une idée de rupture et de provocation totale. Pierre Brunel l'explique ainsi :

Plus qu'un mouvement organisé, Dada fut un moment de crise qu'on peut approximativement situer entre 1916 et 1921. Dès avant la guerre, un état d'esprit nouveau était apparu chez les artistes pour qui la recherche esthétique n'était qu'une forme d'insurrection. [...]

De jeunes artistes groupés autour du Roumain Tristan Tzara baptisèrent par dérision leur entreprise du premier mot qu'ils trouvèrent dans un dictionnaire : Dada. Leur position est toute de refus, ils réprouvent l'engagement politique, et les événements majeurs de leur époque (révolution bolchevique, chute de l'empire allemand) ne trouvent aucun écho dans leurs manifestations. Ils veulent avant tout en finir avec les conventions et les préjugés d'une société haïe, et particulièrement avec les préjugés esthétiques¹².

Des poètes, comme Aragon et Breton, mettront en œuvre la révolte artistique du surréalisme en construisant une esthétique apportant la possibilité d'entrevoir des domaines inexplorés comme le rêve et l'inconscient.

Ainsi la période se situant autour de l'année 1913 constitue une des plus riches périodes artistiques, comme l'analyse Raymond Bellour :

La raison de l'histoire et les hasards de la chronologie font des années 1909 – 1915 le moment d'une étrange et forte concentration des tentatives poétiques. Elles voient en effet naître et se développer les divers groupes et mouvements qui se définissent simultanément comme une avant-garde inquiète et provocante, en quête d'une forme, d'une langue susceptible de répondre à la violence désormais radicale du nouveau monde de la civilisation industrielle, dont l'idée transparaît dans les abstractions mêmes où ils se reconnaissent : imagisme, expressionnisme, futurisme¹³.

Les œuvres poétiques d'Apollinaire, de Cendrars et de Maïakovski seront examinées à partir de l'année 1912, qui marque la date de leurs premières publications, jusqu'au milieu des années 1920 de façon à montrer l'évolution artistique des trois poètes.

Guillaume Apollinaire, de son vrai nom Wilhem Apollinaris de Kostrowitzky, est né à Rome en 1880. Fils naturel d'une jeune aristocrate d'origine polonaise et d'un officier italien, il accompagnera sa mère qui mène une vie aventureuse dans ses divers voyages à Monaco ou encore Cannes, avec son jeune frère. Apollinaire commence par des emplois comme celui de précepteur d'une famille allemande, il rencontre Annie Playden. Il effectue plusieurs voyages, notamment à Londres pour la revoir. Mais cette histoire restera sans lendemain. À partir de 1907, il se consacre à l'écriture, en collaborant à des revues notamment *L'Intransigeant*. Il devient critique d'art. En 1913, il publie *Alcools* puis il s'engage, bien qu'étranger, à la guerre et rencontre Louise de Coligny-Châtillon. Il est blessé à la guerre. Il décèdera de la grippe espagnole en 1918. Cette année-là, les *Calligrammes* contenant des textes disposés de façon traditionnelle et d'autres de façon à représenter l'objet évoqué sont publiés, ils sont également

¹² Pierre Brunel (dir.), *Histoire de la littérature française*, Tome 2, Paris, Bordas, 1977, p. 611, 612.

¹³ Raymond Bellour, « 1913 : Pourquoi écrire ? », dans Liliane Brion-Guerry (dir.), *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 527.

sous-titrés de « Poèmes de la paix et de la guerre ». D'autres publications posthumes verront le jour, comme les *Poèmes à Lou*.

Les écrits d'Apollinaire furent variés. Il écrivit des contes tels que *L'Hérésiarque* en 1910, *Le Poète assassiné* en 1916, des pièces de théâtre et un scénario. Apollinaire s'intéresse à la modernité qui offre une matière pour sa poésie. Il expérimente des effets d'écriture comme les poèmes conversations, les associations curieuses ou les structures inversées. L'absence de lien logique accentuée par l'omission volontaire de la ponctuation crée une lecture complexe en jouant sur les significations plurielles. L'inattendu et la surprise rendent compte d'un parti pris de trivialiser l'émotion en plaçant une réflexion sur le lyrisme moderne, héritier d'une tradition.

Le recueil *Alcools* est composé de plusieurs ensembles de poèmes, dont certains sont assez anciens. Marcel Adéma et Michel Décaudin précisent de même qu'un projet de plaquette apparut assez tôt : « Dès 1904, Apollinaire songeait à rassembler en une plaquette intitulée *Le Vent du Rhin* les poèmes qu'il avait rapportés de son séjour en Allemagne¹⁴ ». En 1909 d'autres poèmes sont publiés, notamment les poèmes rhénans. Mais Marcel Adéma et Michel Décaudin précisent :

Mais l'année précédente, *Le Brasier* et *Les Fiançailles* avaient révélé une esthétique nouvelle que le poète lui-même rapprochait d'*Onirocritique* et des idées qu'il avait exprimées dans son article sur Jean Royère (La Phalange, n°19, 15 janvier 1908). Bientôt sous l'influence des théories picturales et des mouvements d'avant-garde, il s'orientera vers un « modernisme » dont le rôle ira grandissant dans sa poésie à partir de 1912¹⁵.

Selon eux, Apollinaire prend conscience des tendances d'avant-garde qui apparaissent et oriente sa poésie vers une plus grande recherche langagière et poétique. Le projet d'un recueil plus important voit le jour et rassemble des pièces de 1898 à 1912. Le classement de cet ensemble vaste n'est pas thématique, le poème le plus récent « Zone » est placé en tête, il rassemble toutes les caractéristiques de la modernité. La suite est constituée de poèmes épars ou groupés en ensembles secondaires comme « La chanson du Mal-Aimé ». Selon Marcel Adéma et Michel Décaudin, « Au cours de l'été 1912, l'organisation générale du livre, qui ne s'appelle pas encore *Alcools* mais *Eau de Vie*, est achevée. Il n'y manque que *Zone* et *Chantre*, qu'Apollinaire ajoutera au jeu des premières épreuves reçues dans les premiers jours de novembre ; c'est sur ce jeu d'épreuves que sera également porté le titre définitif¹⁶ ». La parution a lieu en avril 1913. Marcel Adéma et Michel Décaudin rappellent la célèbre critique de Georges Duhamel : « ... il est venu échouer dans ce taudis une foule d'objets hétéroclites dont certains ont de la valeur, mais dont aucun n'est le produit de l'industrie du marchand

¹⁴ Marcel Adéma, Michel Décaudin, dans APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1039.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 1040.

même. C'est bien là une des caractéristiques de la brocante : elle revend ; elle ne fabrique pas... » (*Mercur de France*, n°384, 15 juin 1913)¹⁷. Ce jugement est particulièrement sévère, il révèle une incompréhension manifeste à l'égard de ce recueil, dont l'unité à première vue peut apparaître mystérieuse mais qui révèle un parcours poétique et l'évolution artistique d'un poète grâce à « l'unité de ces poèmes composés de 18 à 32 ans par un poète qui participa aux esthétiques les plus diverses ».

Le recueil *Calligrammes* comporte des poèmes composés de 1912 à 1917, assemblés en six sections dans un ordre chronologique. Marcel Adéma et Michel Décaudin définissent ainsi la première section imprégnée d'un « enthousiasme créateur¹⁸ ». Ils relèvent les expérimentations d'Apollinaire comme les poèmes-conversations¹⁹. Les sections suivantes sont marquées par le début de la guerre et par l'engagement. Le recueil parut en avril 1918. Il y évoque son rapport à la modernité et à la poésie classique. L'idée de construction et de renouvellement semble à même de définir la démarche d'Apollinaire.

Les autres recueils choisis pour notre corpus sont posthumes. *Il y a* fut composé par Jean Royère. *Les poèmes à Lou* furent écrits pendant la guerre et sont consacrés à la liaison fulgurante et passionnée avec Louise de Coligny-Châtillon. Plusieurs publications partielles eurent lieu avant celle de 1955 qui fut conforme aux poèmes écrits. Enfin, le recueil établi par Le *Guetteur mélancolique* regroupe des poèmes de diverses époques de 1898 à 1917. Ils apportent à cette étude un éclairage complémentaire.

Ainsi notre travail s'appuiera sur les recueils d'Apollinaire qui montrent le parcours d'un poète, ses préoccupations et sa démarche, ainsi que ses interrogations sur l'écriture poétique.

Notre deuxième auteur, Blaise Cendrars, est né en Suisse en 1887. Il accomplit très tôt des voyages lointains et part comme apprenti en Russie en 1905, puis plus tard à New York. Il décide de s'installer à Paris et souhaite appartenir à l'avant-garde artistique. Il s'engage, comme Apollinaire, dans le conflit de 1914 et perd le bras droit en 1915. Il reprendra ses voyages notamment au Brésil. Il meurt en 1961. *Les Pâques* est le premier grand poème de Cendrars. Il est à ce titre « inaugural » comme le précise Claude Roy qui rappelle les débuts de l'écriture de Cendrars : « un poème qui le fait entrer dans la modernité²⁰ ». Il effectue un grand voyage le 21 novembre au 11 décembre 1911 de Libau à New York pour rejoindre Fela Poznanska. À son retour en France en juin 1912, il publie *Les Pâques* dans la revue *Les*

¹⁷ *Ibid.*, p. 1041.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1074.

¹⁹ Le titre initial était *Et moi aussi je suis peintre* pour ses *idéogrammes lyriques et coloriés*. Marcel Adéma et Michel Décaudin précisent que les recherches typographiques d'Apollinaire s'inscrivent dans des préoccupations qui remontent au XIX^e siècle et s'affirment avec les futuristes.

²⁰ Claude Roy, dans CENDRARS Blaise, *Poésies complètes: avec 41 poèmes inédits*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris, Denoël, 2005, p. 339.

Hommes nouveaux (qu'il a d'ailleurs contribué à créer). Le titre devient *Les Pâques à New York* dans le recueil *Du monde entier* publié en 1919 à la NRF. Le poème retrace une errance dans un New York nocturne, le vendredi saint. Il écrit ce poème comme une « Passion » d'un « Christ de la modernité²¹ »²².

La Prose du Transsibérien fut publiée en 1913²³. Ce poème évoquant un périple dans le train à travers la Sibérie accompagnée de Jeanne, prostituée de Montmartre, retrace le parcours poétique d'un apprenti poète qui expérimente la poésie dans une mise en œuvre risquée. La publication du poème avec les illustrations de Sonia Delaunay comme un dépliant constitue un événement exceptionnel. Une querelle avec Henri Martin Barzun eut lieu sur l'antériorité de la création du premier poème simultanée. *La Prose du Transsibérien* est publiée dans le recueil *Du monde entier* en 1919 et sera dédiée aux musiciens.

Le *Panama* est le troisième grand poème de Cendrars et fut publié en 1918 aux éditions de la *Sirène* puis repris en 1919 dans *Du monde entier*. Il est constitué du récit des péripéties extraordinaires de sept oncles du poète qui lui envoient des lettres. Le canal du Panama suscita un scandale politique et financier important, il constitue le point de départ du poème. La publication fut originale et particulière non comme un livre mais comme un dépliant.

Le recueil des *Dix-neuf poèmes élastiques* fut publié en 1919. Ce recueil de pièces courtes reflète la préoccupation de la modernité de Cendrars. Mais Claude Roy révèle qu'il est en quelque sorte une transition entre la modernité d'avant-guerre et les nouvelles idées de Cendrars intéressé notamment par le cinéma²⁴.

Le poème *la Guerre au Luxembourg* date de 1916. Il propose une collaboration avec le peintre Kisling qui exécuta six dessins. Ce poème propose une vision particulière de la guerre représentée comme un jeu d'enfant qui frappe par le contraste avec l'horreur de la guerre.

Les sonnets dénaturés représentent un jeu sur la dislocation de la forme codifiée du sonnet.

Au cœur du monde fut publié en 1917. Mais ces fragments de la première partie et « Hôtel Notre-Dame », publiés, sont peut-être une partie d'un ensemble plus vaste caché par Cendrars. Claude Roy précise que ce poème correspond à une rupture assez mystérieuse qui a

²¹ *Id.*

²² La question qui agita bien des critiques fut de savoir s'il y eut une influence de ce poème sur le poème d'Apollinaire « Zone », ce problème ne fut jamais résolu malgré les querelles, mais à l'évidence ces deux poèmes possèdent une parenté d'esprit.

²³ La question de savoir si Freddy Sauser a ou non pris le transsibérien lors de son voyage en Russie n'a pas fondamentalement d'importance. Claude Roy rappelle la remarque de Cendrars qui resitue le périple : « La réponse qu'il a faite à Pierre Lazareff qui l'interrogeait est bien connue : "Qu'est-ce que ça peut te faire, puisque je vous l'ai fait prendre à tous !" » (Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, p. 485) ». Claude Roy, dans CENDRARS Blaise, *Poésies complètes: avec 41 poèmes inédits*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris, Denoël, 2005, p. 344.

²⁴ Claude Roy, dans CENDRARS Blaise, *Poésies complètes: avec 41 poèmes inédits*, op. cit., p. 360.

lieu en octobre 1917²⁵ comme une « Passion²⁶ » qui ressemble à la nuit à New York et se présente comme une plongée dans Paris en guerre.

Il faut préciser que le recueil intitulé *Kodak (Documentaires)* ne sera pas étudié dans cette analyse car il s'agit d'« une supercherie poétique » comme le précise Claude Roy, mais sera évoqué pour son principe de collage.

Feuilles de route est le dernier recueil qui sera étudié. Ses conditions de publication sont aussi particulières et partiellement différées. Claude Roy précise ces conditions : seule la première section (« I. Le Formose ») fut publiée en 1924 (elle sera étudiée particulièrement), les autres furent publiées séparément en 1927 et 1928. La totalité fut assemblée en 1944 dans les *Poésies complètes*. Ce recueil s'appuie sur un voyage au Brésil du 12 janvier 1924 à bord du paquebot Formose. Au retour du Brésil Cendrars se consacre au récit. Ce recueil est en rupture après 1917 mais présente une suite poétique en lien avec l'écriture en prose. Il s'agit d'un pivot dans le parcours poétique de Cendrars²⁷.

Enfin notre troisième poète, Vladimir Maïakovski, en tant que poète russe, n'est pas intervenu dans les avant-gardes françaises, mais il appartient, de façon large, aux avant-gardes européennes. Il naît à Bagdadi en Géorgie. Issu d'une petite noblesse provinciale, il quitte sa Géorgie natale au décès de son père. Très jeune, il adhère au parti socialiste démocrate, le parti bolchevique, et participe à des activités clandestines ce qui lui vaut d'être emprisonné en 1905. En 1911, il entre à L'école de peinture, sculpture et architecture de Moscou. Il rencontre David Bourliouk qui lui fait connaître le mouvement futuriste naissant. Ils fondent l'association « La queue d'âne » et publient un manifeste provocateur « Une gifle au goût public » en 1912. Maïakovski participe aux activités (séances souvent houleuses) et aux tournées futuristes. Il rencontre Lili Brik, véritable muse, qui contribuera à développer sa carrière. Comme Apollinaire, il mène une vie littéraire intense en variant les genres, pièces de théâtre et scénarii. Il est également journaliste et voyage à Paris ou encore en Amérique. Il œuvre pour la révolution en participant aux affiches Rosta défendant les progrès de la révolution. Il se suicide en avril 1930. Staline fera de lui un poète officiel, détournant l'engagement fidèle et les idéaux du poète vers un réalisme pompier et servile. Or Maïakovski s'est montré particulièrement novateur dans son écriture. L'œuvre poétique est prolixe et elle implique un corpus assez vaste constitué de plusieurs ensembles de grands poèmes et de poésies plus courtes.

²⁵ *Ibid.*, p. 377.

²⁶ *Ibid.*, p. 379.

²⁷ Nous écartons de l'étude les *Poèmes nègres* puisqu'ils se rattachent à une littérature qui s'intéresse à l'art africain. De plus les poèmes de jeunesse *Séquences*, d'inspiration symboliste, furent reniés par Cendrars et n'entreront pas dans notre corpus.

La période de 1913 à 1917 constitue un ensemble de poèmes « qui combinent la bataille futuriste, l'épreuve lyrique, l'amorce du thème social à l'occasion de la guerre, le décryptage de l'universalisation du moi et des réalités prises à l'état brut, programmé dans *l'Homme*²⁸ » (PO1-10). Il constituera un élément important de notre corpus.

Vladimir Maïakovski tragédie a été écrite en 1913 et mars 1914. Les premiers titres étaient « Le chemin de fer », « La révolte des choses ». Claude Frioux précise que les futuristes avaient un goût pour les pièces de théâtre. Maïakovski écrit la sienne en vers autour du thème de la révolte des objets, représentant l'engouement pour la modernité et s'opposant à la nature. *Le Nuage en pantalon* fut composé en 1915. Le titre initial, *Le Treizième apôtre*, est expliqué par Maïakovski : « comme le catéchisme de l'art d'aujourd'hui » (PO1-69). Maïakovski fait alors la connaissance déterminante de Lili et Ossip Brik, une lecture du poème a eu lieu chez eux. La première édition fut financée par Ossip Brik et fut largement censurée en 1915 puis publiée intégralement en 1918. Le poète attend la venue de Marie qui vient lui signifier leur rupture. Ce schéma de l'amour malheureux est l'occasion d'exprimer un cri de révolte. *La flûte des vertèbres* fut écrite en 1915 et parut en février 1916 aux éditions « Pris ». La « trame » en est « l'imbrication du thème lyrique le plus intime et du contexte d'actualité, en l'occurrence la guerre, imbrication qui irrigue tout le tragisme du système imaginaire » (PO1-117), cette évocation des liens amoureux et difficiles résume l'exaspération du poète. *La guerre et le monde* fut écrit en 1915 et 1916 : il s'agit d'une parodie du titre de Tolstoï *Guerre et paix*. Il parut en 1917 aux éditions « La Voile ». C'est une vision hyperbolique de la guerre à l'échelle du monde qui montre l'implication du poète dans l'événement avec un registre fantastique. *L'homme*, ce dernier poème de cette première période, fut écrit en 1916 et 1917. Claude Frioux précise qu'il est une synthèse des œuvres importantes qui annoncent l'autre poème *Sur Ça*. Il s'agit de la vision cosmique de l'amour dans une vision globalisante.

Une deuxième période contient la pièce *Mystère Bouffe* : cette pièce de théâtre évoque la révolution russe ainsi que la représentation de la lutte des purs et des impurs par l'image du déluge biblique. Il écrivit deux versions. *150 000 000* est un poème écrit à 1919 et 1920, son titre évoque la population de la Russie à cette époque-là. Ces œuvres traduisent un militantisme combatif et accentué par la perte que vit la Russie, l'activité des fenêtres Rosta constitue une influence. Ces poèmes ont leur place dans le corpus car ils véhiculent les mêmes préoccupations de la vision du monde.

²⁸ Commentaire de Claude Frioux dans le premier volume de l'édition que nous avons choisie, la liste des abréviations se trouve à la page 26.

La troisième période occupe les années 1922 à 1924. Le poème *J'aime* fut écrit au début de 1922. L'absence de la femme aimée est l'occasion de l'exploration des sentiments qui s'expriment dans ce bilan de vie optimiste teinté du thème de l'impatience. *La quatrième Internationale* est un poème bref destiné à un plus vaste projet qui manifeste la crainte de revoir le réembourgeoisement suscité par la NEP, et met en place l'interrogation du poète sur son engagement et les conditions d'écriture. *La cinquième Internationale*, publiée en 1922, est définie comme une utopie par Claude Frioux qui montre le débat artistique sur l'art et l'écriture, le poète « se dévisse le cou » pour avoir une vision cosmogonique. Ces deux poèmes seront donc sollicités dans ce corpus. Le poème *Sur Ça* fut écrit en 1922 et 1923. Ce poème reprend le mouvement d'errance désespérée (déjà représenté dans *L'Homme*), il assure la synthèse des grandes angoisses du poète comme le réembourgeoisement et les motifs personnels. L'origine en est une réclusion volontaire imposée au poète pour combattre sa jalousie. Le poème *Aux ouvriers de Koursk* date de 1923, il est issu de l'actualité.

La dernière partie de l'œuvre poétique de Maïakovski concerne les années 1924 à 1930 et apportera un éclairage supplémentaire à notre étude. *Vladimir Illitch* est une œuvre très vaste écrite sur le principe de garder la trace de l'esprit de la révolution. *Le prolétaire volant*, publié en 1925, rapporte, en se projetant dans le futur, un mouvement épique à travers la modernité de la machine. *Ça va bien* est écrit en 1927. Il sera évoqué dans cet esprit de chronique de la révolution. Enfin *À pleine voix* est considéré comme l'introduction à une œuvre plus importante, puisqu'il synthétise, à la manière d'un testament, les grandes inquiétudes et les difficultés rencontrées par le poète pour poursuivre son travail.

Enfin ce corpus utilisera également des références aux poésies choisies par Claude Frioux appartenant à la période entre 1912 et 1930²⁹ ainsi que des poèmes sur le thème du voyage³⁰.

L'ensemble de ce corpus comprend une certaine amplitude, il s'agit ici d'un parti pris pour éviter de tomber dans le cliché qui montre l'œuvre de Maïakovski partagée entre une inspiration lyrique grandiose et une œuvre de basse propagande. Roman Jakobson définissait ainsi l'œuvre poétique de Maïakovski : « L'œuvre poétique de Maïakovski, depuis les premiers vers dans la *Gifle au goût public* jusqu'aux dernières lignes, est une et indivisible. Développement dialectique d'un thème unique. Unité singulière d'une symbolique³¹ ».

Ce corpus nous permettra alors d'envisager le rapprochement que ces trois poètes établissent entre « le moi et le monde ». En effet, Apollinaire, Cendrars et Maïakovski vivent

²⁹ Vladimir Maïakovski, *Vers 1912-1930*, traduction du russe par Claude Frioux, Paris, L'Harmattan, 2001.

³⁰ Vladimir Maïakovski, *Du monde j'ai fait le tour : poèmes et proses*, traduit du russe par Claude Frioux, Paris, La Quinzaine littéraire-Louis Vuitton, 1997.

³¹ Roman Jakobson, *La génération qui a gaspillé ses poètes*, Paris, Éd. Allia, 2001, p. 12, 13.

une époque de changements qui modifient l'ordre des choses. Entrevoyant une transformation irréversible, ils se trouvent aussi confrontés à un monde nouveau, qu'ils appréhendent dans sa misère, sa violence et son caractère brut. Chantres de cette modernité naissante, ils se font les témoins voire les porte-parole de l'humanité misérable qui hante ce décor. Si le monde moderne devient objet d'observation, il est aussi cadre de l'errance poétique.

A la soif d'appréhension du monde correspond une interrogation existentielle. Marqués par la conscience aiguë de la nouveauté, ils se trouvent cependant pris entre un monde ancien, rejeté mais toujours présent, et un avenir incertain et inquiétant. C'est dans ce contexte que se met en place la difficile quête du *moi*. Le poète se heurte à un monde autre, indifférent, qui ne le comprend pas, qu'il cherche à apprivoiser et à façonner tout en construisant une identité bien fragile qui pose la dichotomie entre le *moi* du poète et le *je* poétique.

Ce travail s'attachera à mesurer les enjeux d'une époque de changements qui implique un questionnement sur l'écriture poétique et son renouvellement ainsi qu'une mise en question de l'identité lyrique et de la découverte du monde moderne. L'esthétique de la rupture se trouve au centre des expérimentations des poètes précédées par celles des peintres précurseurs des remises en questions de l'art au début du XX^e siècle. Comment la poésie d'avant-garde aboutit-elle alors à la création d'un lyrisme nouveau par la confrontation de l'écriture au réel ?

François Noudelman évoque cette nouveauté en tentant de cerner la notion d'avant-garde qu'il définit ainsi : « Les avant-gardes se laissent appréhender en termes de flux, de circulation, de transfert. Plus que l'établissement de nouvelles formes, elles ont impulsé, au-delà d'elles mêmes, des transformations dans la hiérarchie des valeurs, la répartition des genres, les usages politiques de l'art³² » et il résume :

« Énergie » et non techniques, et non œuvres, et non écoles. Tel est le maître mot des avant-gardes, cette activation d'une vitalité créatrice, d'une force qui dit non aux académismes, qui remet tout en question, qui prend le risque de la subversion, de la dépense, de la jouissance³³.

Une volonté de s'affirmer par rapport à un passé explique des prises de positions radicales comme celles des futuristes russes. Mais, au-delà des attitudes provocatrices que Maïakovski et ses amis adoptaient, les poètes ont mis en œuvre une recherche constante sur le matériau poétique et un questionnement sur l'évolution des formes poétiques. Bien que n'appartenant pas au futurisme, Apollinaire posa la question de la forme comme base au texte de sa conférence de 1917 : « L'Esprit nouveau et les poètes ». Cendrars fut plus méfiant à l'égard

³² F. Noudelman, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 2000, p. 128.

³³ *Ibid.* p. 129.

d'une appartenance à un mouvement, il multiplie les vers qui anéantissent toute classification commode :

Il n'y a pas de futurisme
Il n'y a pas de simultanéité (19PO79),

et, comme le rappelle Claude Leroy, il préfère se placer dans une optique de remise en question perpétuelle : « Comme le nom nouveau, le nouveau texte annule ce qui l'a précédé. Il ne connaît qu'une référence : aujourd'hui, et qu'un critère : la modernité³⁴ ».

Cette période artistique est donc d'une grande richesse et offre une production particulièrement diversifiée. La modernité se lit dans le questionnement des artistes sur leurs œuvres, sur la notion de représentation qui ne se pose plus dans un rapport d'imitation de la nature mais comme une attitude d'autoréférence. De plus l'art n'examine pas seulement ses finalités mais les moyens mis en œuvre. En témoignent les nombreux manifestes produits comme ceux des futuristes russes et italiens. Ces interrogations traduisent une dynamique propre à favoriser une forme d'émancipation. À cela s'ajoute la notion de crise, d'instabilité et de discontinu. Jean Baudrillard l'exprime ainsi : « Liée à une crise historique et de structure, la modernité n'en est pourtant que le symptôme. Elle n'analyse pas cette crise, elle l'exprime de façon ambiguë, dans une fuite en avant continuelle³⁵ ». La rupture permet l'affirmation d'un présent comme marque du renouveau mais aussi un renoncement à la stabilité puisqu'elle réactualise d'une manière systématique ces questions et ces idées. La crise n'est donc jamais résolue comme le souligne Jacinto Lageira en évoquant les arts :

Pour le critique, la modernité consisterait en une autocritique des arts, chaque médium tendant à la définition de sa spécificité (la peinture, faite pour l'œil, met en avant le plan, tandis que la sculpture s'adresse aux valeurs tactiles et met en avant le volume), ses qualités plastiques se trouvant définies par ses caractéristiques formelles. Par ailleurs, Greenberg voit dans l'abandon par les avant-gardes historiques des « luttes idéologiques de la société » une avancée³⁶.

Alain Brunn affirme :

Tel serait le régime paradoxal propre à la modernité, qui propose le nouveau comme valeur, ce qui la conduit à se nier elle-même : d'avant-garde en avant-garde, de rupture en rupture, la modernité est condamnée à se renouveler sans cesse ; elle prend dès lors la forme d'une crise jamais résolue, mais au contraire nécessairement toujours reconduite³⁷.

³⁴ C. Leroy, « Cendrars, le futurisme et la fin du monde », Revue *Europe*, I, 551, Paris, Editeurs Français Réunis, mars 1975, p.115.

³⁵ Jean Baudrillard, « Modernité », Encyclopédia universalis, « <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/modernite/>.

³⁶ Jacinto Lageira, « Modernité », Encyclopédia universalis, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/modernite/>.

³⁷ Alain Brunn, « Modernité », Encyclopédia universalis, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/modernite/>.

La modernité se définit par une absence de définition qui remet en cause la stabilité même des idées produites. Le poète est « un explorateur de la langue³⁸ » selon Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand. Le questionnement sur la forme poétique induit un bouleversement de la relation du poète avec le monde : « [...] c'est chaque fois la poésie même qui sera remise en jeu et, avec elle, la place du poète dans le monde³⁹ ». L'écriture poétique met en jeu à chaque fois l'élaboration de moyens langagiers en redéfinissant le rapport du *moi* créateur et du monde. La modernité place le langage au cœur de la création.

Aussi ces trois poètes appartiennent à la même génération marquée par ces interrogations sur la modernité.

Ainsi Tamara Balachova s'interroge sur ce point dans son article « Apollinaire et Maïakovski : les voies qui mènent au xx^e siècle » :

Deux poètes qui ne se rencontrèrent jamais et ne se lurent guère, Apollinaire et Maïakovski, devinrent ses guides [de la poésie] sur cette voie nouvelle. [...] on s'aperçoit qu'Apollinaire a résolu en grande partie les mêmes problèmes que Maïakovski, les problèmes dont la solution incombait à la poésie du XX^e siècle⁴⁰.

La nouveauté de l'époque perçue semble être un lien entre les deux auteurs, elle va plus loin dans l'action sur le monde et le rôle à jouer :

Malgré la différence de la structure poétique du vers, malgré l'éloignement des images-clés, il est difficile de ne pas sentir les affinités de conceptions du monde dans la traduction de l'atmosphère à la veille des grandes transformations. Il est à noter que, lorsqu'elle évoque le « moi » lyrique d'Apollinaire et de Maïakovski, la critique française utilise le même terme – « impatience ». Les deux poètes étaient possédés par la passion de changer le monde, de refaire la vie aussi vite que possible⁴¹.

Enfin elle pose également la question sur la poésie et le renouvellement des formes mais elle nuance pour éviter toute caricature. Apollinaire et Maïakovski laissent entrevoir la conscience d'une appartenance à une tradition qu'il s'agit de gérer. Il n'y aura pas d'innovations formelles dépouillées de lyrisme personnel. Elle conclut son rapprochement par les objectifs de la poésie du xx^e siècle que partagent ces deux auteurs : « L'expérience de l'œuvre de Maïakovski et d'Apollinaire donne une leçon sérieuse d'innovation fructueuse. La confrontation de leurs destins mène à plusieurs conclusions importantes sur le sens et les limites des voies nouvelles dans l'art du xx^e siècle⁴² ».

De même Henryk Chudak se livre, dans son article « Cendrars et Maïakovski, Deux regards sur la modernité », à un rapprochement entre Maïakovski et Cendrars et évoque la

³⁸ Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand, *Les poètes de la modernité, De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2006, p. 9.

³⁹ *Id.*

⁴⁰ T. Balachova, « Apollinaire et Maïakovski : Les voies qui mènent au xx^e siècle », *Revue Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Romanistica Pragensia*, vol. 15, 1983, p.76.

⁴¹ *Id.*

⁴² *Ibid.* p. 80.

même notion de conscience d' « appartenance à une époque », en posant d'abord leur même génération et leur goût commun pour le cinéma, la publicité, leur activité journalistique et la peinture. :

En 1922, lors de son premier voyage en France, Maïakovski rencontre les peintres qui sont les amis de Cendrars : Picasso, Léger, Delaunay. Ce qui les unit enfin c'est aussi un sentiment d'appartenance à leur époque. Par tempérament et credo esthétique Cendrars et Maïakovski sont des futuristes éblouis par les découvertes scientifiques et la révolution technique dont ils sont les témoins oculaires. Le monde a excité leur imagination ce qui explique l'intensité de l'expression ⁴³.

Henryk Chudak relève une appétence pour le monde comme objet de découverte. La modernité est, selon lui, le point commun de leurs observations. Cependant il montre une divergence quant à la finalité de la modernité et du progrès : un enthousiasme certain et une vision marxiste et manichéenne pour Maïakovski, qui ne nie pas l'enjeu essentiel du progrès de la Russie, et le principe d'utilité pour Cendrars, « un pragmatisme qui adopte l'utilité et le profit comme critère de vérité⁴⁴ ». Le présent constitue pour les deux poètes un enjeu essentiel. Cette même quête de pragmatisme s'illustre par ce goût commun pour la modernité mais dans des finalités plus personnelles.

Enfin H. Chudak voit, comme une différence entre les deux poètes, la notion de désesthétisation. Il faut nuancer ce propos grâce à l'étude de Claude Frioux qui montre les rapports complexes entre le LEF⁴⁵ et la personnalité du poète Maïakovski qui, selon lui, « étouffe très vite dans les limites doctrinales du LEF et leur ascétisme arbitraire⁴⁶ ». On pourrait ainsi objecter que Maïakovski ne s'est pas enfermé dans une impasse esthétique. Les deux poètes poursuivent bien une quête littéraire de la modernité.

L'approche de l'ensemble de ce corpus s'effectuera par une démarche analytique et convoquera les œuvres poétiques désignées précédemment dans une perspective de comparaison. Le but de cette étude sera d'établir des liens entre des poètes qui appartiennent tous au début du XX^e siècle, qui furent engagés dans les événements historiques et qui adoptèrent un regard sur leur époque et une réflexion sur leur pratique poétique.

Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau proposent cette définition à l'issue d'une réflexion sur la littérature comparée, ses significations et ses choix :

La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs

⁴³ H. Chudak, « Cendrars et Maïakovski : deux regards sur la modernité », dans C. Leroy (dir.), *Cendrars à l'établi 1917-1931*, Paris, Non-Lieu, 2009, p. 128.

⁴⁴ *Ibid.* p.134.

⁴⁵ Levyy Front Iskusstv, en russe Левый фронт искусств, Front gauche des Arts.

⁴⁶ C. Frioux, *Maïakovski par lui-même*, Paris, Le Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1961, p.38.

*cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter*⁴⁷.

Cette méthode permet de poser des textes d'horizons et de parcours différents comme celui de Maïakovski et ceux des poètes Apollinaire et Cendrars et de trouver, dans la « distance », les pistes de convergence où s'expriment les spécificités de chacun. Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau convoquent plusieurs attendus qui définissent ainsi des lignes de conduite que nous nous efforcerons d'adopter de cette manière : « *Littérature comparée : description analytique, comparaison méthodique et différentielle, interprétation synthétique des phénomènes littéraires interlinguistiques ou interculturels, par l'histoire, la critique et la philosophie, afin de mieux comprendre la Littérature comme fonction spécifique de l'esprit humain*⁴⁸ ». Une mise en perspective systématique aura pour but de confronter les trois auteurs dans un parallèle qui permettra de mesurer les jonctions qui s'offrent à l'analyse tout en mesurant les nuances qui révèlent les parcours personnels de ces poètes. La mise en place d'un contexte historique, culturel et littéraire assurera la pertinence de la mise en commun de trois univers littéraires. En effet, Francis Claudon et Karen Haddad-Wotling posent une idée intéressante de « relation triangulaire⁴⁹ ». Ils suggèrent la possibilité de poser une relation entre des auteurs d'horizons différents en trouvant un élément, « point focal » qui assure la lisibilité en parallèle de ces textes :

Le parcours triangulaire qu'on évoquait à l'instant se révèle d'autant plus fructueux qu'il met en relation des auteurs *a priori* très différents, des blocs erratiques singuliers. Dans ce cas il faut trouver un dénominateur commun, resituer les textes sur un axe de référence et vérifier l'existence d'un point focal⁵⁰.

Aussi l'appartenance à une époque de bouleversements politiques, historiques et culturels et la conscience de cette appartenance montrent une « référence » qui assurera la cohésion de notre corpus par une « circulation latérale » comme le soulignent Francis Claudon et Karen Haddad-Wotling : « En somme la circulation latérale, d'un texte littéraire à l'autre, est facilitée par l'existence d'un point focal qui sert de repère commun⁵¹ ». Les relations entre les œuvres seront examinées comme le suggèrent Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau : « Une explication comparatiste cherchera même à être plus complète : au réseau thématique dans l'œuvre, elle ajoutera un réseau intertextuel qui dépasse l'œuvre, l'auteur et le domaine linguistique étudiés⁵² ». Mais ces œuvres seront également reliées au réseau que

⁴⁷ Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 150.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁹ Francis Claudon, Karen Haddad-Wotling, *Précis de littérature comparée*, Paris, Nathan, 1992, p. 22.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁵¹ *Ibid.*, p. 32.

⁵² Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, op. cit., p. 121.

constituent les productions de leur époque ainsi que celles qui précèdent de façon à mettre en évidence de grandes articulations. Enfin la comparaison aura pour but de révéler des questionnements sur les idées comme les outils langagiers mis en œuvre dans ces poèmes. Ainsi Yves Chevrel conclut son ouvrage en définissant le rôle de la littérature comparée « discipline irritante par ses remises en question⁵³ » en même temps qu'elle « [permet] une meilleure connaissance, peut-être un meilleur usage, de l'héritage culturel que chacun possède de par son enracinement propre⁵⁴ » :

J. Gracq a évoqué, avec une causticité non dénuée de sympathie, les comparatistes, « perceurs de frontières, qui jettent des ponts entre des rives qui séculairement s'ignorent – même si c'est parfois plutôt pour la perspective que pour la circulation » (*Lettrines*, Corti, 1967, p. 154). Jeter des ponts, c'est aussi prendre le risque de transformer les paysages auxquels on s'était accoutumé : la pratique du comparatisme ne va pas sans remise en cause des opinions reçues et des certitudes étroites⁵⁵.

L'étude thématique permettra alors de dégager des convergences significatives par un relevé précis des indices qui permettent de bâtir une signification et de mettre en lumière une cohérence dans chacune de ces œuvres ainsi qu'une parenté entre elles comme le rappellent Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau : « Tel serait le véritable référent de l'œuvre – non point le réel, mais un ensemble de « thèmes », c'est-à-dire de lieux communs qui circulent d'un auteur à l'autre, d'une époque à l'autre⁵⁶ » et ils ajoutent la notion de « complexes thématiques » pour produire une signification complexe : « Dans une œuvre prise isolément, un thème n'est jamais isolé, il interfère avec d'autres, et il serait plus juste de parler de complexes thématiques. D'où la notion de réseau, proposée par Charles Mauron, ou les chaînes de motifs mises en valeur par Jean-Pierre Giusto dans l'œuvre de Rimbaud⁵⁷ ».

Enfin la mise au jour de ces réseaux thématiques assure une notion de construction de soi. En effet, Daniel Bergez pose « l'acte de conscience » comme acte fondateur d'une quête de soi : « Puisque l'œuvre a une fonction tout à la fois de création et de dévoilement du moi, la critique thématique accorde une attention toute particulière à l'acte de conscience de l'écrivain⁵⁸ ». Alors la lecture thématique induit une relation :

L'accent mis sur l'acte de conscience engage nécessairement une pensée du rapport au monde. [...]

L'un des concepts majeurs de la critique thématique est donc celui de relation ; c'est par son rapport à lui-même que le moi se fonde, c'est par sa relation à ce qui l'entoure qu'il se définit⁵⁹.

⁵³ Yves Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 1989, p. 122.

⁵⁴ *Id.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁶ Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁸ Daniel Bergez, *L'explication de texte littéraire*, Paris, Bordas, 1989, p. 120.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 121.

Le lien qui s'établit entre le *moi* et lui-même ainsi qu'entre le *moi* et le monde permet d'examiner l'inscription de la quête du *moi* dans le monde. La critique thématique pose ainsi une problématique de rapport que l'on retrouve entre l'unité, le fragment observé et la totalité de façon à dégager une dimension « globalisante » comme le révèle Daniel Bergez par la notion d'homogénéisation :

« L'œuvre comme totalité »

Le privilège accordé aux relations de ressemblance, qui renvoie à un imaginaire « heureux », conduit naturellement les critiques d'inspiration thématique à homogénéiser leur lecture des œuvres : il cherche à en dévoiler la cohérence latente, à révéler les parentés secrètes entre leurs éléments dispersés. Cette démarche critique se veut donc « totale », et elle l'est dans ses fins comme dans ses méthodes : parce que c'est une expérience d'« être-au-monde », telle qu'elle se réalise dans l'œuvre, qu'il s'agit de saisir ; et parce que c'est à travers la totalité organique du texte que le critique tentera de l'appréhender. Cette ambition globalisante se réfracte dans le choix de sujets d'analyse privilégiés : la question du moi, de son unité, de sa cohérence, est par exemple constamment posée, parce qu'elle renvoie à l'idée unitaire de l'œuvre, et à une démarche critique unifiante⁶⁰.

Au-delà du relevé, ce type de lecture pose les jalons d'une relation par l'idée d'un réseau comme le montre Daniel Bergez :

[...] une lecture thématique ne se présente jamais comme un relevé de fréquences ; elle tend à dessiner un réseau d'associations significatives et récurrentes ; ce n'est pas l'insistance qui fait sens, mais l'ensemble des connexions que dessine l'œuvre, en relation avec la conscience qui s'y exprime⁶¹.

Dans cet ordre d'idées, Jean Rousset justifie le propos de son ouvrage, *Forme et signification*, ainsi : « [...] saisir des significations à travers des formes, dégager des ordonnances et des présentations révélatrices, déceler dans les textures littéraires ces nœuds, ces figures, ces reliefs inédits qui signalent l'opération simultanée d'une expérience vécue et d'une mise en œuvre⁶² ». Il pose l'idée du texte comme lieu de tissage des fils et d'une concomitance. De fait l'examen des œuvres suppose ce va-et-vient du morcellement à la totalité dans une visée d'organisation. Jean-Pierre Richard le démontre dans son ouvrage consacré à Mallarmé :

Or il en est peut-être de même pour l'acte critique : la forme isolée – tel sonnet, quatrain, distique, poème en prose de Mallarmé – se trouve d'abord noyée dans une sorte de continuité signifiante qui est l'Œuvre de Mallarmé, mais cette absorption permet finalement de comprendre et de justifier la forme qu'elle paraissait abolir, en en découvrant intérieurement, et sur d'autres plans du vécu, la nécessité⁶³.

Nous appliquerons ce principe pour l'analyse des œuvres poétiques d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski comme une sollicitation du fragment vers la construction d'un sens comme le

⁶⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁶¹ *Ibid.*, p. 132.

⁶² Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1982, p. I.

⁶³ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p. 31.

suggère Jean-Pierre Richard pour signifier l'objet de la quête poétique : « Le style, c'est bien l'homme en effet... Ou disons, si l'on veut, que le style, c'est ce à quoi l'homme ne cesse confusément de tendre, ce par quoi il organise inconsciemment son expérience, ce en quoi il se fabrique lui-même, invente et à la fois découvre sa vraie voix⁶⁴ ».

L'étude s'appuiera d'abord sur une contextualisation qui mettra l'accent sur l'importance de l'époque commune aux trois poètes et qui posera les bases de l'examen d'un faisceau de convergences tant dans la thématique que dans les choix d'écritures qui nous permettront de poser des points communs sans ignorer les spécificités de chacun des poètes étudiés. Les caractéristiques de l'écriture poétique et le travail de l'image contribueront à développer l'approche du monde que ces poètes ont recherchée. La relation établie entre le *moi* et le monde posera la question du lyrisme à l'épreuve de la modernité comme élément définitionnel d'une quête de soi.

Une première partie sera consacrée à l'examen du contexte historique et culturel en mettant en valeur le caractère instable de l'époque. Il s'agira dans un premier temps d'étudier les événements qui eurent lieu à cette époque-là, marquée par des conflits, des crises importantes et par la Grande guerre. Ce conflit total sera l'occasion d'examiner l'engagement des poètes et la question de l'écriture du conflit. Ensuite l'analyse portera sur les bouleversements artistiques et littéraires qui trouveront un prolongement dans les thèmes du cinéma et de la publicité. Ceci permettra de démontrer l'appartenance des trois poètes à leur époque et leur relation conflictuelle au passé. Enfin le progrès technique, tant dans le domaine de la science, de la ville que des transports ou encore des moyens de communication seront étudiés pour mettre en valeur la notion de mouvement.

Une deuxième partie s'attachera à l'étude des moyens langagiers mis en œuvre par les poètes pour rendre compte des tensions perçues dans le monde moderne. Le premier point parlera de l'instabilité illustrée par la thématique de la marche et l'expression du voyage qui trouvent un prolongement dans l'idéalisation du déplacement. Puis nous nous interrogerons sur le langage et les problèmes de la représentation en posant la question du rôle du langage poétique et de son rapport au réel. Ensuite l'exploration du langage conduira à la notion de trivialité, propre à retranscrire le rapport au monde, et à la mise en œuvre d'une parole-cri qui reflète la déshumanisation de l'homme, livré à la misère et à l'animalité. Enfin l'écriture poétique met en œuvre le discontinu par les notions de fragmentation et de rupture assurées

⁶⁴ *Ibid.*, p. 32.

par la structure des vers et le rôle de l'image. Une expression de liberté se dégage alors de l'écriture du vers ainsi que de sa disposition sur la page.

Une troisième partie posera les enjeux du lyrisme en examinant le statut du *je* poétique. Ceci permettra de dégager les figures du *moi* entre tradition et modernité, ceci montrera une forme de dédoublement ainsi que l'utilisation de la référence christique. Ensuite le deuxième temps mettra en relief la crise du *moi*, révélée par la thématique de la souffrance, le langage du corps et la thématique du mal-aimé. Le dernier temps s'attachera à établir l'inscription du *moi* dans le monde dans un double mouvement, descendant – de chute – et ascendant – de volonté d'élévation –, de manière à poser le rapport au monde et à définir le rôle du poète.

Références aux œuvres du corpus et choix des éditions.

Pour les citations dans les œuvres d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski, nous donnons entre parenthèses la page où se trouve le passage, à la suite d'une abréviation du titre du poème ou du recueil accompagnée, le cas échéant du titre de la poésie. Les abréviations que nous avons utilisées désignent les éditions suivantes :

Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

ALC	<i>Alcools</i>
VIA	<i>Vitam impendere amor</i>
CALL	<i>Calligrammes Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)</i>

Cette abréviation sera suivie de la section à laquelle appartient le poème cité.

<i>Il y a</i>	
PL	<i>Poèmes à Lou</i>
GM	<i>Le Guetteur mélancolique</i> (posthume, 1952)

Blaise Cendrars, *Tout autour d'aujourd'hui, Poésies complètes: avec 41 poèmes inédits*, Tome 1, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris, Denoël, 2005.

Pâq	<i>Les Pâques</i>
PR	<i>Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France</i>
Pa	<i>Le panama ou les aventures de mes sept oncles</i>
19 PO	<i>Dix-neuf poèmes élastiques</i>
GL	<i>La Guerre au Luxembourg</i>
SD	<i>Sonnets dénaturés</i>
ACM	<i>Au cœur du monde</i> (fragment retrouvé)
Kodak (documentaire)	
FR	<i>Feuilles de route</i>

Cette abréviation sera suivie de la section à laquelle appartient le poème cité.

Vladimir MAÏAKOVSKI, *Vers 1912-1930*, traduction du russe par Claude Frioux, Paris, L'Harmattan, 2001. L'indication de ce volume se fera par « V12-30 » suivie du titre du poème.

Vladimir MAÏAKOVSKI, *Poèmes 1913-1917*, traduction du russe par Claude Frioux, Paris, Messidor / Temps actuels, 1984. L'indication de ce volume se fera par « PO1- » suivie de l'abréviation du titre du poème :

PO1-VMT	<i>Vladimir Maïakovski-Tragédie</i>
PO1-NP	<i>Le Nuage en pantalon</i>
PO1-FV	<i>La flûte des vertèbres</i>
PO1-GM	<i>La Guerre et le monde</i>
PO1-H	<i>L'Homme</i>

Vladimir MAÏAKOVSKI, *Poèmes 1918-1921*, traduction du russe par Claude Frioux, Paris, Messidor / Temps actuels, 1985. L'indication de ce volume se fera par « PO2- » suivie de l'abréviation du titre du poème :

PO2-MB *Mystère Bouffe*
PO2-150M *150 000 000*

Vladimir MAÏAKOVSKI, *Poèmes 1922-1923*, traduction du russe par Claude Frioux, Paris, Messidor / Temps actuels, 1986. L'indication de ce volume se fera par « PO3- » suivie de l'abréviation du titre du poème :

PO3-JA *J'aime*
PO3-4I *La Quatrième Internationale*
PO3-5I *La Cinquième Internationale*
PO3-SÇ *Sur ça*
PO3-Aux ouvriers de Kourtsk

Vladimir MAÏAKOVSKI, *Poèmes 1924-1930*, traduction du russe par Claude Frioux, Paris, Messidor / Temps actuels, 1987. L'indication de ce volume se fera par « PO4- » suivie de l'abréviation du titre du poème :

PO4-VI *Vladimir Ilitch*
PO4-PV *Le Prolétaire volant*
PO4-ÇVB *Ça va bien*
PO4-APV *À pleine voix*

Première partie : bouleversements et confusions à l'aube du XX^e siècle : naissance du monde moderne.

Apollinaire, Cendrars et Maïakovski entament leur carrière d'écrivain dans un contexte troublé en se confrontant au monde et à la remise en question de valeurs établies. En effet, le XX^e siècle a vu de nombreux changements économiques, sociaux et technologiques. Le monde, à l'aube du siècle, s'apprête à connaître des bouleversements de grande ampleur touchant tous les domaines. Les innovations technologiques transforment l'industrie mais aussi le quotidien de telle sorte que le progrès induit une idée de mouvement que rien ne peut arrêter et qui remet en question la stabilité. À cela s'ajoute une situation géopolitique qui se traduit par des troubles et des désordres, représentés par des crises graves qui mettent en péril l'équilibre mondial jusqu'au déclenchement du conflit. L'hécatombe provoquée par la Grande Guerre et la durée de cette dernière marqueront durablement la société. Il est alors intéressant de s'interroger sur le rôle des artistes face à l'histoire et au progrès dans leur quête d'innovation.

1. 1. Incertitudes de l'histoire : troubles et désordres.

La Grande Guerre représente un événement exceptionnel dans l'histoire. L'ampleur du conflit qui a touché une majorité de pays, puis l'évolution technologique qui s'est alors développée en font un conflit hors normes.

1. 1. 1. Une période de tensions.

Le début du XX^e siècle catalyse des tensions qui vont aboutir à la Grande Guerre. Les rivalités entre pays, la naissance des nationalismes et les mouvements sociaux vont contribuer à la rupture de l'équilibre.

1. 1. 1. 1. Les crises politiques.

La fin du XIX^e siècle connaît des bouleversements économiques, industriels et politiques qui révèlent des interrogations pour l'avenir.

La chute du Second Empire en France intervient le 4 septembre 1870 permettant la proclamation de la République, alors qu'une restauration de la monarchie pourrait voir le jour. En effet, comme le montre l'ouvrage *L'histoire de l'Europe par 14 historiens*, « Les défaites françaises (Sedan, 1^{er} septembre 1870) conduisent à la chute du Second Empire français et au dernier acte des unifications allemande et italienne⁶⁵ ». De plus Serge Bernstein et Pierre Milza précisent que « cette République n'apparaît longtemps que comme un régime provisoire, dans la mesure où les élections de février 1871 à l'Assemblée nationale ont donné une majorité monarchiste décidée à promouvoir la restauration royale⁶⁶ ». Ils ajoutent que « la III^e République hérite donc d'une constitution semi-monarchique⁶⁷ ». La république se maintient pourtant et cela malgré des crises sérieuses. L'échec du conflit contre la Prusse qui entraîne la défaite du Second Empire laisse des traces et l'échec de la Commune s'accompagne, dans les années 1880, de difficultés économiques provoquant une certaine instabilité politique. À cela s'ajoute la crise boulangiste, durant laquelle le général Boulanger a menacé l'équilibre de la République qui apparaît comme une quasi-exception en Europe.

Un autre événement vient bouleverser cet équilibre : le scandale de Panama. La Compagnie du canal, en proie à des difficultés financières, a « acheté » des journalistes, des ministres et des députés pour faire voter la loi qui lancerait une souscription. Ce scandale

⁶⁵ *L'histoire de l'Europe par 14 historiens*, Paris, Hachette éducation, 1997, p. 295.

⁶⁶ Serge Bernstein, Pierre Milza, *Histoire de la France au XX^e I. 1900-1930*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2009, p. 11.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 12.

discrédité, aux yeux de l'opinion, les parlementaires. Cendrars fait de cette crise le point de départ d'un de ses poèmes *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* :

Mais je crois bien
Que le crach du Panama est d'une importance plus universelle
Car il a bouleversé mon enfance. [...]
C'est le crach du Panama qui fit de moi un poète ! (Pa41, 43)

Par un choix d'hyperboles, Cendrars pose cet événement comme fondateur, établissant une adéquation entre l'événement historique et la création littéraire.

La vie politique est également agitée en raison des anarchistes qui lanceront une bombe dans la Chambre des députés en 1893 tandis qu'un autre attentat provoquera la mort du président de la République Sadi Carnot en 1894.

À la fin des années 1890, la crise est plus grave. En effet, l'affaire Dreyfus éclate et sème une division dans le pays en faveur ou en défaveur du capitaine accusé d'espionnage dans un contexte antisémite, comme en témoignent Serge Bernstein et Pierre Milza :

C'est en 1898 que la condamnation pour espionnage du capitaine Alfred Dreyfus en 1894 apparaît comme une erreur judiciaire et débouche sur une grave crise politique, opposant violemment les Français et coupant en deux la famille républicaine. D'un côté, les partisans de la révision du procès qui se recrutent surtout à gauche, parmi les socialistes et les radicaux et se rassemblent autour de la *Ligue des Droits de l'Homme*, fondée pour la circonstance, défendent les droits de l'individu au nom de la vérité de la justice contre les tenants de la raison d'État. De l'autre, les adversaires traditionnels de la République, monarchistes et catholiques font bloc avec les républicains de droite et les nationalistes pour refuser toute révision du procès et accusé le « *syndicat juif* » de se saisir de l'occasion à fin d'insulter l'armée en remettant en cause un procès jugé par elle⁶⁸.

Le pays voit alors l'émergence d'une opinion publique représentée par les intellectuels, des artistes sont ancrés dans leur histoire sociale et politique. Gérard Peylet en analyse ainsi la portée:

De nombreux artistes vont sortir de leur tour d'ivoire, en se sentant responsables de la morale de leur temps. À l'heure où la littérature s'anémie en se coupant de la réalité de la vie, le surgissement de l'affaire Dreyfus provoque un brusque et salutaire surgissement de la réalité qui oblige les artistes à sortir d'un art trop intemporel⁶⁹.

Si les artistes ont senti l'obligation de s'intéresser à la politique et à la société, c'est que le rapport au monde change et explique la perméabilité à ce monde des poètes nés à cette période comme Apollinaire, Cendrars et Maïakovski qui vont commencer à écrire au début du XX^e siècle et dès la fin du XIX^e siècle pour Apollinaire.

La république sort cependant raffermie de ces épisodes chaotiques et se stabilise. Serge Bernstein et Pierre Milza précisent : « La République apparaît ainsi porteuse des valeurs de progrès alors que ses adversaires sont tenus pour des partisans des époques

⁶⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁹ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, coll. « Thématicque », 1994, p. 67.

révolues, des “ réactionnaires ” qui entendent remettre en cause les acquis de la République⁷⁰ », ils ajoutent :

En fait le jeu des forces politiques au début du XX^e siècle s’opère autour de trois grands débats successifs qui mobilisent les Français du début du siècle à 1914 et éclaire la position des partis : le conflit avec l’église, la lutte contre la tentative révolutionnaire, la perspective de la guerre⁷¹.

De plus le début du XX^e siècle est marqué par une période nommée la « Belle Époque » représentant la réussite du modèle républicain qui s’appuie sur un empire colonial fort et profite de rayonnement culturel exceptionnel⁷². Paris attire des artistes étrangers. En effet, Serge Bernstein et Pierre Milza précisent:

Les grands courants littéraires et artistiques du début du siècle traduisent à la fois les affrontements idéologiques qui opposent les diverses fractions de la classe dirigeante, et les retombées dans le champ culturel des grandes mutations scientifiques et techniques qui ont accompagné (ou produit) la seconde révolution industrielle⁷³.

Il faut ajouter qu’à l’échelle européenne les pays aspirent à devenir des États-nations en réalisant leur unité. Le nationalisme ainsi naissant participe des tensions politiques à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. En Allemagne, l’empire du Reich s’établit en usant de la force et en prônant un concept d’unité. Cela se traduit par des annexions de terres alsacienne, lorraine et polonaise. Au début du XX^e siècle les États-nations trouvent, dans l’éducation, leur histoire, leur langue, un principe d’affirmation. Les nationalismes allemands et russes vont jusqu’à vouloir grandir et se développer créant ainsi des tensions internationales.

En Europe, sur un plan politique, au début du XX^e siècle, la monarchie est un régime majoritaire, les démocraties restant minoritaires. Cependant les libertés progressent, des changements sociétaux s’amorcent laissant entrevoir une redéfinition des rapports de force internationaux. De plus sur un plan national, même si les inégalités sociales règnent toujours, les mentalités évoluent.

Du côté de la Russie, un empire russe arriéré aux structures sociales séculaires commence à vaciller et entame un processus de transformation radicale. Les règnes d’Alexandre III et Nicolas II jusqu’en 1905 se sont érigés contre toute forme de progrès. Nicholas V. Riazanovsky affirme :

⁷⁰ Serge Bernstein, Pierre Milza, Histoire de la France au XX^e I. 1900-1930, op. cit., p. 25.

⁷¹ Ibid., p. 38.

⁷² Cependant Serge Bernstein et Pierre Milza nuancent cette appellation :

La Belle Époque ? Il est de tradition aujourd’hui de placer entre guillemets cette expression forgée après le premier conflit mondial, dans une France fière de sa victoire certes, et pleine encore d’illusions quant aux chances de retrouver son rang dans la hiérarchie des puissances, mais consciente déjà des irréversibles changements que la guerre a fait accomplir à la société hexagonale. Que cette référence à un « âge d’or », qui se situerait à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, appartiennent largement au domaine du mythe, cela ne fait guère de doute, mais en est-il jamais autrement au lendemain d’un grand événement perturbateur de l’ordre établi?

⁷³ Ibid., p. 144.

Réactionnaires bornés et convaincus, ils repoussaient toute nouvelle réforme, et faisait en outre de leur mieux pour limiter les effets de celles qui avaient été déjà adoptées. C'est dans cet esprit qu'ils mirent en œuvre ce que l'historiographie russe a appelé des « contre-réformes ». L'idée que se faisait le gouvernement de la situation et des besoins de la Russie s'éloignait de plus en plus de la réalité⁷⁴.

Nicolas II se montre incapable de gouverner, étant sous l'emprise de personnalités comme Raspoutine. Nicolas Werth explique : « Mais au lieu de jeter un pont entre le pouvoir et les éléments les plus avancés de la société civile, Nicolas II s'accroche à l'utopie monarcho-populiste du “ petit-père-tsar-commandant l'armée de son bon peuple paysan ”⁷⁵ ». Les tensions s'accumulent au niveau politique et social. 1905 marque une date importante dans l'évolution politique, comme le précise Nicholas V. Riazanovsky:

La révolution de 1905 fut rendue possible par les transformations de la société, qui affectaient l'empire des tsars, et coïncidaient avec une opposition croissante au régime [...] La croissance du prolétariat et l'apparition d'un mouvement ouvrier annonçaient, de leur côté, une radicalisation de l'opposition russe [...] L'opposition commençait à s'organiser⁷⁶.

Des grèves, des manifestations et des révoltes se font jour. Le 22 janvier restera marqué par l'appellation du « dimanche rouge », Nicholas V. Riazanovsky explique :

Le 22 janvier 1905 a reçu le nom, dans l'histoire russe, de « dimanche sanglant » (ou « dimanche rouge »). Ce jour-là, la police de la capitale ouvrit le feu sur une immense manifestation ouvrière, dirigée par un aventurier, le prêtre Georges Gapone ; selon les données officielles, cent trente personnes furent tuées et plusieurs centaines blessées. [...] Le massacre provoqua un grand sursaut d'indignation dans tout le pays et stimula encore le mouvement révolutionnaire⁷⁷.

La Russie impériale voit son existence s'achever par la fin des Romanov. Le 23 février 1917, une manifestation de femmes contre la guerre et contre les privations de pain entraîne l'insurrection de Petrograd. Le 27 février, les ouvriers et les soldats maîtrisent la ville. La révolution de février 1917 est suivie de l'abdication du tsar. Un gouvernement provisoire dirigé par Kerenski avec les députés de la Douma propose un modèle de démocratie parlementaire et veut continuer la guerre. Le soviet de Petrograd revendique la paix et des mesures sociales. Lénine, de retour d'exil, accentue l'opposition et prépare le coup d'état des 24 et 25 octobre 1917 qui va chasser Kerenski : c'est la « Révolution d'Octobre ». *L'histoire de l'Europe par 14 historiens* démontre :

Pendant ses années d'exil en Europe de l'Ouest, il [Lénine] a prolongé la réflexion de Karl Marx et de Friedrich Engels. Il est convaincu que la révolution prolétarienne n'est possible qu'avec l'encadrement d'un parti organisé et discipliné. Appliquant ce principe, Lénine et ses compagnons visent à établir une dictature bolchevique après le soulèvement de Petrograd⁷⁸.

⁷⁴ Nicholas V. Riazanovsky, *Histoire de la Russie des origines à 1984*, trad. par André Berelowitch, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, p. 423.

⁷⁵ Nicolas Werth, *1917 La Russie en révolution*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1999, p. 19.

⁷⁶ Nicholas V. Riazanovsky, *Histoire de la Russie des origines à 1984*, op. cit., p. 437, 438.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 440.

⁷⁸ *L'histoire de l'Europe par 14 historiens*, *ibid.*, p. 327.

Nicholas V. Riazanovsky affirme ainsi :

Les bolcheviks ont fini par obtenir la majorité au Soviet de Petrograd le 13 septembre, au Soviet de Moscou une semaine plus tard, même si le comité exécutif, élu par le premier congrès panrusse des Soviets, restait, bien entendu, dominé par les socialistes modérés. Dans tout le pays, les bolcheviks avaient le vent en poupe. De sa cachette en Finlande, Lénine les exhortait à prendre le pouvoir. Le 23 octobre, il se rendit incognito à Petrograd, réussit à convaincre le comité exécutif du parti, malgré quelques divergences, de la justesse de ses vues [...] La révolution triompha presque sans coup férir. Le 7 novembre (25 octobre, ancien style, d'où la « grande révolution d'Octobre »), les détachements occupèrent différents points stratégiques de la capitale⁷⁹.

Les bolcheviks s'instaurent comme les seuls maîtres du pouvoir, interdisent les partis politiques, les journaux d'opposition et confisquent les terres. Il s'en suivra des années de lutte pour renforcer leur position. Le nouveau gouvernement se voit fragilisé par des attaques venant de l'intérieur, les Blancs, les autres puissances européennes et des minorités nationales. En 1918, la Russie bascule dans la guerre civile, jusqu'en 1922. Les bolcheviks sont vainqueurs. Lénine prône la révolution mondiale grâce à la troisième internationale, le Komintern en 1919. Il institue la NEP pour relancer l'économie. Nicolas Werth précise :

Avec leur cortège de violence, de guerres civiles, de guerres paysannes, de terreur et de famine, les années 1918-1922 sont bien, dans l'ex-Empire russe, la « continuation naturelle » d'un grand cycle de crises, ouvert en 1914, et dont les révolutions de 1917, porteuses d'utopies, d'ambiguïtés et de malentendus, n'ont été qu'un des principaux jalons⁸⁰.

Maïakovski a bien sûr témoigné de la révolution en prenant une part active dans le mouvement qui allait bouleverser la Russie. Cet événement politique majeur a déclenché chez lui un enthousiasme exalté. Dans *150 000 000*, il incarne l'élan révolutionnaire dans l'image des hommes et des animaux qui se mettent en mouvement et représente l'esprit de la révolution par l'allégorie d'Ivan :

« Les radiogrammes sont interrompus.
Ce n'est pas le roulement des tempêtes. (PO2-150M345) [...]
Quant à ceux-là
ils sont entrés,
se sont engouffrés à l'intérieur d'Ivan
et se sont installés là
comme des matelots dans leur cabine. (PO2-150M351)

Ivan symbolise le peuple soviétique qui va affronter le capitalisme représenté par Wilson. Maïakovski emploie la métaphore du cheval de Troie. Tout un peuple se trouve dans le cheval. En reprenant le mythe de Troie, Maïakovski esthétise le conflit. Tout comme il qualifie la révolution ainsi :

Elle est pour toi
l'Iliade sanglante des révolutions,

⁷⁹ Nicholas V. Riazanovsky, *Histoire de la Russie des origines à 1984*, op. cit., p. 498, 499.

⁸⁰ Nicolas Werth, *1917 La Russie en révolution*, op. cit., p. 126.

pour toi l'Odyssée des années de famine. (PO2-150M393)

Maïakovski appuie son idéal révolutionnaire sur la situation terrible que connut la Russie. L'évocation des conditions de vie pendant cette période rappelle une situation d'enfermement et de privations, alors que les nations occidentales bénéficient de richesses. Mais la figure d'Ivan suscite l'espoir, car il transfigure la Russie ainsi :

Et voilà
que la Russie
n'est plus un mendiant loqueteux,
n'est plus un tas de décombres,
de cendres d'édifices (PO2-150M317)

Cette personnification, par son pathétique, résume la souffrance accumulée. La privation revient de manière obsédante et montre l'extrémité où la faim l'avait poussé, comme le montre l'épisode du cheval que le poète avait dû manger⁸¹. Maïakovski établit ainsi un lien entre la grande histoire et l'histoire personnelle de chacun pendant une période terrible.

Cendrars était en Russie en 1905, il fut témoin des événements comme le montre le vers de la *Prose du Transsibérien* :

Je pressentais la venue du grand Christ rouge de la révolution russe (PR20)

Cette métaphore du Christ a déjà été employée par des poètes russes (comme Andréï Biely et Alexandre Blok) dans leur interprétation de la révolution russe. Il est alors intéressant de remarquer que le voyage et le conflit russo-japonais sont annonciateurs d'autres événements qui vont bouleverser l'ordre établi, comme le pressent Cendrars.

À la veille du conflit de 1914, les pays européens connaissent donc des changements, une évolution sociétale et politique qui induit des incertitudes, des troubles, nainsi qu'une forme d'instabilité que la situation géopolitique va confirmer.

1. 1. 1. 2. L'agitation populaire.

L'évolution politique que connaissent les pays d'Europe au XIX^e siècle s'accompagne de mouvements populaires, grèves, révoltes qui révèlent des changements de mentalité et qui remettent en cause des valeurs figées voire des structures sclérosées comme le montre *L'histoire de l'Europe par 14 historiens* en évoquant les difficultés économiques en Europe : « Le mécontentement général se traduit de plusieurs façons : émeutes engendrées par la famine, destruction des machines par des ouvriers craignant le chômage, conflit étudiants-

⁸¹ Or on se rappelle l'empathie du poète pour un cheval tombé à terre. À la faim s'est ajouté le froid vécu dans l'exiguïté d'un logement.

autorités, pétitions et meetings pour une mutation politique organisée par la bourgeoisie libérale⁸² ».

La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle sont marqués par des épisodes de révoltes violentes. Le début de la République connaît ainsi l'épisode de la Commune. La Ville de Paris assiégée par les Prussiens est contrainte à la capitulation. La population se sentant trahie se soulève au printemps 1871. Le conseil général de la Commune de Paris, élu après le soulèvement, gouverne Paris proposant des réformes sociales. Mais le gouvernement réfugié à Versailles réprime les insurrections populaires de manière ferme et sanglante.

De plus la fin du XIX^e siècle voit, par l'avènement de la révolution industrielle, l'instauration d'une classe sociale, les ouvriers, dont les conditions de vie sont misérables. Ils forment le prolétariat travaillant dans les usines. Serge Bernstein et Pierre Milza le définissent ainsi :

Ces classes populaires urbaines forment une masse composite de 10 à 12 millions de personnes tout aussi hétérogène que le monde rural. Le noyau dur en est constitué par les salariés, autre nébuleuse dépourvue d'homogénéité sociale au sein de laquelle se dessinent plus nettement les contours d'une « classe ouvrière » dont les effectifs sont en pleine croissance au début du siècle⁸³.

Ses ouvriers commencent à prendre conscience qu'ils forment une classe, aspirant à des améliorations de leurs conditions de vie et de travail. Les années 1880 voient donc l'apparition de fédérations syndicales. Serge Bernstein et Pierre Milza expliquent l'évolution du mouvement ainsi : « Ce mouvement ouvrier n'est pas né avec la III^e République. À la fin du XIX^e siècle, il a derrière lui une longue histoire, ponctuée d'épisodes sanglants dont les plus dramatiques ont eu pour théâtre la capitale, en juin 1848 et en mai 1871⁸⁴ ». La grève représente, alors qu'elle était illégale jusqu'en 1864 en France, un des moyens d'action⁸⁵. Le chômage et la précarité sont les préoccupations des ouvriers comme en témoignent Serge Bernstein et Pierre Milza :

Entre 1887 et 1889, alors que le pays connaît une grave crise économique, que les faillites se multiplient, que le chômage gagne, que le scandale ébranle le régime (Grévy doit démissionner en 1887, son gendre Wilson ayant été convaincu de s'être livré, depuis l'Élysée, à un trafic de décorations), la vague boulangiste déferle sur la France⁸⁶.

Ils précisent aussi :

Avant même de devenir président du Conseil, Clémenceau comme ministre de l'Intérieur, doit réprimer la manifestation organisée par la CGT pour le 1^{er} mai 1906. Ensuite, jusque 1909, il devra sans discontinuer, affronter grèves perlées, grèves partielles, sabotages,

⁸² *L'histoire de l'Europe par 14 historiens, op. cit.*, p. 288, 289.

⁸³ Serge Bernstein, Pierre Milza, *Histoire de la France au xx^e I. 1900-1930, op. cit.*, p. 123.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁸⁵ Ainsi la grève du 1^{er} mai 1886 à Chicago est à l'origine de la fête du travail.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 16.

débrayages dans l'industrie de l'électricité, alimentation, le bâtiment, chez les inscrits maritimes, les fonctionnaires, les cheminots, les ouvriers des carrières etc.⁸⁷.

Aussi se développent le socialisme, qui dénonce la misère de la classe ouvrière et prône un monde bâti sur des bases plus justes, et l'anarchisme⁸⁸, qui se propose d'abolir un État qui exploite la misère du prolétariat. Marx et Engels fondent le socialisme et publient le *Manifeste du parti communiste*. Les principes du système capitaliste sont l'exploitation du prolétariat et la lutte des classes. La révolution représente le moyen de détruire cette oppression pour établir « la dictature du prolétariat » pour l'instauration d'une société, le communisme. La Russie, le berceau de la révolte populaire, connaît le développement de l'industrialisation et la naissance de la classe du prolétariat. Nicholas V. Riazanovsky explique l'origine paysanne des ouvriers et l'importance de cette classe dans la révolution :

Le prolétariat russe, que ce fût avant et après 1917, faisait à la fois l'orgueil et le désespoir des marxistes. De fait, dans les années qui suivirent la révolution d'octobre, une bonne partie de la classe ouvrière se dispersa dans les campagnes. Néanmoins, les marxistes avaient raison lorsqu'ils soutenaient, contre les populistes, la thèse d'un développement continu du capitalisme et du prolétariat en Russie. Moyennant toutes les réserves qui s'imposent, on peut affirmer qu'à partir des années quatre-vingt, la classe des ouvriers d'industrie constitue une fraction appréciable de la population russe, une part essentielle de l'économie, et un des facteurs déterminants de la vie politique du pays⁸⁹.

Il ajoute en analysant ainsi les conditions favorables à la révolution russe :

On a dit que les révolutions ne se produisaient pas lorsqu'un peuple était complètement misérable, opprimé au-delà de toute mesure et privé d'espoir (une situation accablante comme celle-là ne peut conduire qu'à des révoltes aveugles et vouées à l'échec), mais dans les pays où une croissance et un progrès réels, et l'espoir d'un avenir meilleur, se heurtent à un régime archaïque et rigide. C'était le cas de la Russie au début du XX^e siècle, en matière économique et sociale comme dans le domaine politique⁹⁰.

1917 apparaît comme une année décisive pour un peuple qui manifeste son hostilité vis-à-vis du pouvoir comme le montre Nicolas Werth :

L'économie sombre, les pénuries se généralisent, les prix flambent (ils triplent entre juillet et octobre), des centaines de milliers d'ouvriers se retrouvent au chômage. Les comités d'usines se radicalisent, débordent les partis socialistes modérés et syndicats. Pour le monde ouvrier, le salut ne peut venir que d'un « contrôle ouvrier » qui superviserait l'embauche et les licenciements, mais aussi les stocks et les approvisionnements⁹¹.

Les Soviets représenteraient aux yeux des ouvriers une solution.

On comprend ainsi que le début du XX^e siècle se caractérise par une forme d'instabilité populaire, préparée longuement au XIX^e siècle, qui crée les conditions d'un climat trouble et

⁸⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁸ Avec par exemple Proudhon en France et Bakounine en Russie.

⁸⁹ Nicholas V. Riazanovsky, *Histoire de la Russie des origines à 1984*, op. cit., p. 463.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 470.

⁹¹ Nicolas Werth, *1917 La Russie en révolution*, op. cit., p. 97, 98.

propice à des mouvements sociaux de grande ampleur et qui amorce des changements de société.

1. 1. 1. 3. Complexité de la situation géopolitique européenne.

À la fin du XIX^e siècle l'Europe apparaît comme le théâtre de relations complexes entre les nations. Cinq grandes puissances se distinguent, la France, la Grande-Bretagne, la Russie, l'Allemagne et l'Autriche-Hongrie. Les notions de territoire et d'espace national jouent un grand rôle dans ces relations.

L'Angleterre a veillé à éviter l'hégémonie d'une puissance européenne. L'Allemagne, forte de son succès contre la France en 1871, obtient l'Alsace-Lorraine et devient une puissance dominante. Deux forces se mettent en place : la Triple-Alliance constituée en 1882 de l'Allemagne, l'Autriche-Hongrie et l'Italie contre la Triple-Entente réunissant, en 1907, la France, la Russie, le Royaume-Uni ainsi que la Serbie comme le montre *L'histoire de l'Europe par 14 historiens* :

Ces rivalités d'influence et de prestige n'empêchent pas les Européens de contracter des alliances pour le cas où une guerre éclaterait. Les plus importantes sont la Triple-Alliance en 1882 (Allemagne, Autriche-Hongrie, Italie) et la Triple-Entente en 1907 (France, Royaume-Uni, Russie). Si personne ne souhaite la guerre, bien peu sont prêts à tout tenter pour l'empêcher. La guerre est considérée comme l'ultime mais légitime recours de la politique⁹².

Au début du XX^e siècle, les pays européens augmentent leurs capacités militaires, leurs armées et leur armement. La France opère un rapprochement avec la Russie (1891-1893) dans la crainte de la toute-puissance allemande, puis avec l'Italie (en 1900, par un accord de neutralité) et avec l'Angleterre (avec l'entente cordiale). Cependant l'équilibre européen est menacé et se fragilise. Tout d'abord les Japonais remportent le conflit qui les opposait à la Russie en 1905. Les Japonais prennent possession de la Mandchourie et de l'île de Sakhaline à la fin septembre. Cendrars témoigne de l'événement dans la *Prose du Transsibérien* :

Tout ce qui concerne la guerre on peut le lire dans les Mémoires de Kouropatkine
Ou dans les journaux japonais qui sont aussi cruellement illustrés (PR30).

De plus la première Crise marocaine, en 1905, oppose les intérêts économiques au Maroc de la France et de l'Allemagne qui souhaite que le marché marocain reste ouvert, ce qu'elle obtiendra (par le traité d'Algésiras).

Ensuite les peuples des Balkans ont obtenu une autonomie mais aspirent à une totale indépendance. La crise bosniaque intervient en 1908, la Bulgarie se déclarant autonome contre l'avis des Turcs. L'Autriche-Hongrie s'empare de la Bosnie contre l'avis de la Serbie

⁹² *L'histoire de l'Europe par 14 historiens, op. cit., p. 322.*

et de la Russie et lance un ultimatum à la Serbie. La Russie est isolée et la Serbie accepte mais la tension générée pourrait mener à la guerre. Les liens entre la France et la Russie avec l'Italie s'en ressentent.

Une deuxième crise marocaine se fait jour. La France, à la demande du Maroc, intervient militairement pour endiguer l'insurrection au Maroc. L'Allemagne s'oppose alors à cette présence militaire française. Un traité (le 16 novembre 1911) règle le conflit mais la France semble avoir renoncé face à l'Allemagne. Serge Bernstein et Pierre Milza précisent :

La marche sur Fez, achevée le 21 mai, outrepassa singulièrement les droits attribués à la France à Algésiras. Elle permet donc à Berlin d'ouvrir le dossier du Maroc. Dans quel but ? Pour les milieux pangermanistes, l'intervention française doit fournir au Reich l'occasion de prendre pied dans ce pays, et leur pression s'exerce directement dans le sens de l'épreuve de force. Guillaume II au contraire estime que son pays doit rester dans une expectative prudente, tandis que la France s'épuisera, militairement et financièrement, dans une aventure outre-mer qui peut déclencher contre elle une véritable « guerre sainte ». Il finit néanmoins par se rallier à la solution médiane, proposée par le secrétaire d'État aux affaires étrangères, Kiderlen-Wächter, lequel conseille d'abandonner à la France la totalité du Maroc, en échange de substantielles compensations⁹³.

Ils ajoutent : « A Paris, on avait envisagé l'éventualité d'un troc avec l'Allemagne, mais le « coup d'Agadir » - qui marque le début de la « seconde crise marocaine » - provoque une vive émotion, aussi bien dans les milieux gouvernementaux que dans l'opinion publique⁹⁴ ». Si un accord est conclu entre la France et l'Allemagne, le risque de guerre semble écarté, cependant il s'en est fallu de peu pour qu'un conflit grave n'éclate.

Enfin les guerres balkaniques vont précipiter les événements. La première a lieu en 1912, l'Italie attaque l'empire ottoman faible, ce qui entraîne une coalition bientôt victorieuse des pays des Balkans, la Serbie, Monténégro, la Bulgarie et la Grèce qui souhaitent agrandir leur territoire. En 1913, la Bulgarie, soucieuse de retrouver son territoire, affronte, lors d'une deuxième guerre balkanique, ses anciens alliés. La Serbie et la Grèce, en vainqueurs, reprennent une partie du territoire bulgare. Serge Bernstein et Pierre Milza expliquent :

L'essentiel, s'agissant de la lente escalade qui va conduire les Européens à l'affrontement suicidaire de 1914, ne se joue pas sur la frontière de l'Est de la France mais au-delà des mers, comme l'ont démontré les deux crises marocaines de 1905 et 1911, et davantage encore dans les Balkans. Ici, si la France a des intérêts économiques et stratégiques – elle détient des avoirs non négligeables en Roumanie et en Serbie, elle fournit à ce dernier pays des armes et du matériel militaire –, c'est la Russie qui mène le jeu, face à un empire austro-hongrois qui, comme elle, caresse le projet d'étendre son influence sur la majeure partie de l'Europe occidentale. Non directement impliquée dans les affaires balkaniques, mais liée à la Russie par un traité d'alliance qui constitue la pièce maîtresse de son système diplomatique, elle n'a d'autre alternative, dans le cas où l'Empire des tsars serait amené à prendre des risques majeurs dans cette partie du monde, que de partager ces risques ou de renoncer à l'un des instruments essentiels de sa sécurité.

Lors des trois crises qui se succèdent dans les Balkans entre 1908 et 1913, la France s'efforce tant bien que mal de louver entre ces deux écueils⁹⁵.

⁹³ Serge Bernstein, Pierre Milza, *Histoire de la France au xx^e I. 1900-1930*, op. cit., p. 218.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 219.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 225, 226.

Ils ajoutent que « la Russie sort ainsi profondément humiliée de cette crise qui a fortement inquiété l'Europe et qui préfigure, à maints égards, les événements de l'été 1914⁹⁶ ». Ainsi les alliances, qui se font et se défont, les échanges de territoires convoités, pris et repris ne font qu'attiser des tensions internationales et créent une situation de déséquilibre prête à basculer dans le conflit comme le démontre *L'histoire de l'Europe par 14 historiens* :

En 1899, vingt-six états se réunissent à La Haye pour débattre du maintien de la paix par le désarmement [...] Pratiquement personne ne discerne dans ces tensions croissantes la menace d'une guerre généralisée. On imagine plus volontiers un orage guerrier qui purgerait une atmosphère étouffante et résoudrait d'un coup les problèmes les plus complexes⁹⁷.

Il convient aussi de préciser que l'Europe domine sur un plan économique grâce à la révolution industrielle. Ainsi apparaît la notion d'impérialisme qui influe sur cette situation, puisque les enjeux géopolitiques résident dans la volonté d'annexer géographiquement et économiquement des territoires afin de s'assurer une suprématie. Les nationalismes s'exacerbent, comme on le voit dans *L'histoire de l'Europe par 14 historiens* : « cette exaltation nationaliste est telle que la patrie est jugée digne de tous les sacrifices. Les raisons de l'exacerbation des consciences nationales sont multiples et trouvent leurs racines dans les bouleversements économiques et sociaux du XIX^e siècle⁹⁸ ». Les grandes puissances décident du sort des nations par des traités ou des guerres. Les frustrations et les sentiments de revanche, comme ceux de la France après 1871, renforcent l'instabilité politique.

Paul Valéry présente ainsi le conflit:

Pendant quarante ans, l'Europe est suspendue dans l'attente d'un conflit dont on sait qu'il sera d'une violence et d'un ordre de grandeur sans exemple. Nulle nation n'est sûre de ne pas s'y trouver engagée [...] Il y avait, certes, en Europe, quantité de situations explosives ; mais le nœud de cette vaste composition de dangers se trouvait dans l'état des relations franco-allemandes créées par le Traité de Francfort. Ce traité de paix était le modèle de ce qui n'ôte point tout espoir à la guerre. Il plaçait la France sous une menace latente qui ne lui laissait au fond, que le choix entre une vassalité perpétuelle à peine déguisée et quelque lutte désespérée [...] Le règne de la mort violente est partout décrété⁹⁹.

Paul Valéry confirme par l'image de cette « menace latente » l'extrême tension perceptible et sa réaction horrifiée devant l'aboutissement de ce terrible conflit.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 227.

⁹⁷ *L'histoire de l'Europe par 14 historiens*, op. cit., p. 323.

⁹⁸ *L'histoire de l'Europe par 14 historiens*, id.

⁹⁹ Paul Valéry, Variété III, IV et V, Paris, Gallimard, coll. « Folio / essais », 2002, p. 348, 349, 352.

1. 1. 2. La première guerre mondiale : représentation d'une expérience moderne traumatisante.

Les artistes du début du XX^e siècle se sont retrouvés confrontés à cette guerre et à son cortège de tragédies et de morts. Apollinaire, Cendrars et Maïakovski ont participé à ce conflit et ont été amenés, au-delà de leur engagement personnel, à poser la question de l'écriture et de la représentation.

1. 1. 2. 1. Un conflit total.

La grande guerre est un conflit total qui a engagé quasiment tous les peuples du monde. La violence des combats, la dureté des conditions de vie des soldats et la longueur du conflit en ont fait un événement majeur du début du XX^e. La guerre est le résultat des tensions accumulées depuis de nombreuses années. Les chefs d'État prédisent, avec assurance, un conflit rapide, ce que la propagande et le « bourrage de crâne » renforcent. René Rémond emploie des termes forts pour définir ce conflit qui s'est enlisé :

C'est la première fois dans l'histoire qu'une conflagration prend une pareille ampleur et cet élargissement est la conséquence de la prolongation de la guerre c'est parce que la guerre a duré si longtemps que de nombreux pays ont surmonté leurs hésitations, ou fini par céder aux pressions des premiers belligérants. L'objectif est toujours de rompre l'équilibre, ou de le rétablir s'il est menacé.

La prolongation anormale de la guerre, son extension insolite sont à l'origine des innovations de cette guerre, troisième aspect de sa singularité¹⁰⁰.

Il ajoute :

C'est la première expérience à propos de laquelle on puisse employer sans outrance l'expression de guerre totale. Assurément, elle est moins totale – si l'on peut ainsi parler – que la seconde guerre mondiale ; mais elle présente déjà des traits si originaux qu'elle marque une mutation profonde, une rupture avec les habitudes traditionnelles¹⁰¹.

Trois moments se distinguent. Le 28 juin 1914 est marqué par l'attentat de Sarajevo qui a fait comme victimes l'héritier du trône austro-hongrois François-Ferdinand et son épouse, assassinés par un étudiant bosniaque lié aux nationalistes serbes. L'Autriche-Hongrie adresse un ultimatum aux Serbes. Les puissances s'engagent alors dans un mécanisme de guerre.

La première période se déroulant sur la deuxième moitié de 1914, marquée par les batailles de Tannenberg et de la Marne, est une guerre de mouvement. Les Russes, d'abord vainqueurs des Autrichiens, sont défaits par les Allemands lors de la bataille de Tannenberg. Les Allemands envahissent la Belgique et se trouvent sur la Marne. La guerre s'enlise alors. La deuxième période, plus longue, sera la guerre des tranchées qui connaîtra quelques

¹⁰⁰ René Rémond, *Le XX^e siècle de 1914 à nos jours : Introduction à l'histoire de notre temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2002, p. 26, 27.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 26, 27.

affrontements célèbres : la bataille de Verdun de février à décembre 1916, la bataille de la Somme de juillet à novembre 1916. La guerre devient mondiale et totale, elle a lieu sur terre, mais aussi sur mer, l'aviation est de même sollicitée pour les bombardements. En 1917 sont menées des offensives peu efficaces, comme le Chemin Des Dames, mais très meurtrières. Une forme de défaitisme s'installe, des grèves éclatent. La situation en Russie conduit à la révolution de février puis d'octobre, les bolcheviks au pouvoir en novembre 1917 se retirent du conflit et signent, le 3 mars 1918, le traité de Brest Litovsk en cédant de vastes territoires. 1918 s'achèvera par une guerre de reprise de l'offensive, mouvement que l'armistice du 11 novembre conclura.

1. 1. 2. 2. Participation d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski au conflit.

Les gouvernements qui ont décidé cet affrontement sollicitent les populations à s'engager dans la guerre en faisant appel au patriotisme par un engagement volontaire puis une conscription obligatoire. Les nationalismes poussent au conflit. Le patriotisme semble alors s'imposer. G. Peylet montre l'évolution des mentalités ainsi : « Aux thèmes de la dégénérescence, de la névrose, succède celui de la régénérescence. La jeunesse remet en honneur le patriotisme, le sens du devoir, le goût du sport, la confiance en la vie¹⁰² ».

En effet, Apollinaire, Cendrars et Maïakovski, confrontés à l'annonce du conflit, se sont immédiatement sentis impliqués par une participation à la guerre. Leur engagement s'est manifesté de façons différentes et ne revêtait pas de caractère obligatoire pour Apollinaire et Cendrars mais l'idée même de rester étrangers à l'enchaînement des événements qui se préparaient ne leur était pas concevable. Dans ce sens, Laurence Campa précise :

C'est la première fois que la nation tout entière participe à des hostilités : contrairement à la guerre de 1870, le conflit de 1914 mobilise tous les hommes -les artistes comme les autres. La vie du pays se tourne vers une économie de guerre : femmes, enfants et hommes plus âgés participent indirectement au conflit¹⁰³.

Ainsi chacun des trois poètes a manifesté la volonté de s'engager dans une atmosphère de patriotisme et d'exaltation qui a marqué le début de la guerre. Apollinaire exprime ainsi l'origine de sa participation au conflit avec des termes élogieux :

Je me suis engagé sous le plus beau des cieux
Dans Nice la Marine au nom victorieux (CALL ÉTENDARDS211).

Marcel Adéma témoigne du parcours compliqué d'Apollinaire ainsi :

¹⁰² Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 entre décadentisme et modernité*, op. cit., p. 68.

¹⁰³ Laurence Campa, *Poèmes à Lou de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2005, p. 51.

Une véritable fièvre agite la capitale durant ces premiers jours de la mobilisation.

[...]

Étranger, Apollinaire peut éviter facilement de partir. Des amis lui proposent de les rejoindre en Suisse, d'autres en Espagne, l'hospitalité la plus large lui est offerte, il peut se tenir à l'écart du conflit.

Si une telle idée lui vient, il ne la retient pas un instant. Au contraire, il cherche à s'engager tout de suite, sans trop savoir d'ailleurs où ni comment¹⁰⁴.

Il ajoute :

Il a la nationalité russe de sa mère, un nom polonais et il est né à Rome, ce cocktail européen ne facilite pas ses démarches et, à chaque détour, un règlement s'oppose à son désir, il échoue dans sa tentative d'engagement. [...] L'avance allemande sur Paris le décide et, le 3 septembre 1914, il part pour Nice pour rejoindre son ami Siegler déjà installé¹⁰⁵.

Apollinaire est, de plus, dépourvu de toute source de revenus, enfin il rencontre Lou dont il tombe amoureux, mais les aléas de cette histoire et le refus de Lou le poussent à renouveler sa décision de s'engager. Marcel Adéma l'évoque ainsi : « Il passe un conseil de révision qui accepte, signe son engagement et dans une courte reprise de lui-même, écrit à Lou une lettre d'adieu¹⁰⁶ ». Il précise :

Le lendemain il rejoint la caserne du 38^e où il est affecté à la 78^e batterie [...] (194) [...]

Le jour de Pâques 1915, le 2^e canonnier- conducteur Guillaume de Kostrowitzky quitte Nîmes pour le front du Nord [...] (201) A la fin d'août 1915, nommé maréchal des logis, à la veille de l'offensive de Champagne, il l'annonce avec joie à sa fiancée¹⁰⁷.

Enfin M. Adéma rapporte ainsi la blessure d'Apollinaire : « Le 17 mars 1916, à seize heures, dans la tranchée, au Bois des Buttes, près de Berry-au-Bac, un éclat d'obus troue son casque et son crâne ». Comme le précise Claude Debon, Apollinaire, engagé volontaire, a « témoigné son attachement à son pays d'adoption, la France¹⁰⁸ ». Selon lui, « Son patriotisme se manifeste à visage découvert dans deux poèmes : “ 2^e canonnier conducteur ”, et “ À l'Italie ”. Ils ont en commun de s'adresser à des étrangers, comme Apollinaire l'est encore¹⁰⁹ ». Pour Apollinaire l'engagement dans le conflit montre qu'il a perçu la gravité de la situation et l'impact fondamental que cette guerre aurait sur le monde en changeant les valeurs établies jusqu'à présent. Apollinaire démontre également, en acte, sa volonté de s'intégrer dans le pays qu'il a adopté et qui lui donnera en définitive une identité par une forme de filiation qui jusque-là lui avait été refusée. Il fait preuve d'un certain courage en n'évitant pas le combat et en allant, solidaire des soldats, sur le front dans les pires conditions, À ce titre, Pascal Pia précise :

¹⁰⁴ Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire : le mal-aimé*, Paris, Plon, 1952, p. 187.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 188.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 193.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 209.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 82.

Il n'est pas inutile de noter que cet engagement intervenait au début du cinquième mois de guerre, c'est-à-dire à un moment où la fixation des forces en présence dans un solide réseau de tranchées ne permettait plus de croire à une fin rapide des hostilités. Apparemment, trois mobiles avaient déterminé la décision d'Apollinaire : l'un d'ordre pratique, l'autre d'ordre moral, et le dernier, - mais le plus pressant peut-être, - d'ordre sentimental. En s'engageant, Apollinaire résolvait en effet le problème de sa subsistance en même temps qu'il se délivrait de la gêne ressentie à n'être pas seul dans un pays où, hormis quelques « affectés spéciaux », tous les hommes valides de son âge étaient déjà sous les armes. Enfin, en renonçant dès l'entrée de guerre à la douceur de Nice, il entendait aussi se guérir, par l'absence, d'un nouvel amour qui ne semblait pas devoir le combler¹¹⁰.

Il est intéressant de noter qu'Anne Clancier va plus loin dans l'analyse de cet engagement :

Dans l'espoir de lever un pan du mystère, je m'adressai à Marcel Adéma et lui demandai s'il pouvait m'indiquer l'armée et le grade de Francesco Flugi d'Aspremont. Il consulta ses fiches, elles indiquèrent : « Capitaine d'infanterie ». La motivation inconsciente était donc de rejoindre le père, de l'égaliser, voire de le dépasser. La culpabilité, liée à l'agressivité intense envers celui qui l'avait abandonné, l'amenait à s'engager dans une voie fort dangereuse¹¹¹.

Ainsi Apollinaire ne pouvait que se sentir impliqué dans le mouvement dangereux que prenait le monde. Son engagement est le résultat d'un faisceau d'événements convergents. Enfin Apollinaire obtiendra la naturalisation française en mars 1916.

Cendrars répond lui aussi à cette nécessité de l'engagement comme le montre Miriam Cendrars :

Le 3 août, l'Allemagne déclare la guerre à la France. Le monde entier, cette humanité dont Blaise fait partie, est entraîné dans le conflit. Blaise Cendrars, le poète suisse, et Riciotto Canudo, le poète italien, rédigent un « claironnant appel » que *Le Gaulois*, *Le Figaro* et *Le Matin*, puis *L'Intransigeant* et *Le Temps* publient. Par milliers, les étrangers répondent. Le volontaire de première classe, dit Cendrars, est incorporé au 3^e régiment de la Légion étrangère, 6^e compagnie, matricule 1529.

Le régiment est d'abord posté près de Frise au bord des marais de la Somme. Sous les tirs de l'ennemi, dans la boue jusqu'au ventre, les hommes creusent des tranchées¹¹².

Plus loin elle ajoute :

Cendrars est versé au 2^e régiment de marche du 1^{er} étranger, la célèbre division du Maroc, transporté en Champagne pouilleuse. Le 13 septembre 1915, Raymond Poincaré passe en revue la division – la cérémonie se déroule dans une atmosphère d'angoisse, aggravée encore lorsqu'on distribue à des troupes d'attaques des couteaux de boucherie gainée de cuir. Les « nettoyeurs de tranchées » sont armés pour un combat au couteau, au temps de la guerre industrielle !

Un des premiers textes de la main gauche de Cendrars sera l'extraordinaire *J'ai tué* qui décrit l'énorme machine mise en œuvre à l'échelle mondiale pour aboutir à l'insupportable affrontement, le corps à corps¹¹³.

Cendrars a manifesté son courage dans cette participation qu'il a menée au cœur du plus tragique et du plus inhumain conflit. Cendrars savait que les conditions de vie du soldat

¹¹⁰ Pascal Pia, *Apollinaire par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1954, p. 98.

¹¹¹ Anne Clancier, *Guillaume Apollinaire : les incertitudes de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 129.

¹¹² Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars : l'or d'un poète*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1996, p. 45.

¹¹³ *Ibid.* p. 47.

seraient terribles et surtout qu'il devrait affronter l'éventualité de sa propre mort. Miriam Cendrars raconte ainsi la blessure dont Cendrars est victime :

Le mardi 28 septembre 1915, à dix-neuf heures trente, le régiment de Cendrars se lance à l'attaque. Il pleut. Les mitrailleuses allemandes ouvrent un tir concentré. C'est un massacre. Le caporal Sauser, aux approches de la ferme Navarin, est atteint par un obus. Le bras droit de Blaise Cendrars est arraché¹¹⁴.

Elle cite une réflexion de Cendrars :

« Légion ou pas légion. Je m'étais engagé et comme plusieurs fois déjà dans ma vie, j'étais prêt à aller jusqu'au bout de mon acte. Mais je ne savais pas que la légion me ferait boire ce calice jusqu'à la lie et que cette lie me saoulerait que je finirais par m'affranchir de tout pour conquérir ma liberté d'homme. Être. Être un homme. Et découvrir la solitude »¹¹⁵.

Longtemps après la guerre, Cendrars écrit et restitue l'état d'esprit de l'homme qui s'est engagé dans le conflit, raconte les horreurs qu'il a vues et retranscrit les impressions ressenties. Jacqueline Chadourne, dans un chapitre intitulé « la guerre et l'apocalypse ¹¹⁶ », analyse ainsi la situation de Cendrars : « L'impérieux besoin de départ, de rupture, le goût inné du risque et de l'aventure le précipitaient, sans cocardisme aucun, dans le cataclysme d'une guerre dont il ne pressentait pas encore la monstruosité ». Fabrice Flückiger interprète ainsi la question de l'engagement :

Voici donc Blaise Cendrars au cœur de l'Histoire de son siècle, lui qui s'est toujours refusé à prendre position sur des questions politiques ou à se laisser enrôler sous une quelconque bannière littéraire. Or, si Cendrars ne peut être assimilé à un écrivain engagé politiquement et encore – un pamphlétaire, son œuvre recèle cependant de précieuses informations sur son époque¹¹⁷.

Cendrars obtiendra de même la nationalité française en 1916, mais la guerre est surtout pour lui l'occasion de se confronter au monde, à sa violence, à la violence que l'individu porte en lui-même. Dans cet engagement entre une forme de courage car il se confronte à l'inhumain et à l'innommable. En 1943, dans *L'homme foudroyé*, Cendrars définit ainsi la guerre :

C'est la guerre, ça, ce calme, ce repos, cette paix entre les lignes et cette canonnade continue et monotone qui descend du nord et que l'on n'entend plus tellement elle fait partie du grand paysage nocturne dont elle est comme la respiration, une force cosmique, depuis les mois et les mois qu'elle roule et se déverse avec la régularité, le percement de l'océan¹¹⁸ ?

Cendrars s'interroge, sur le destin du poète Rilke et évoque le sens même de la participation aux combats: « Les journaux disaient qu'il s'était réfugié en Suisse. Comme si la place d'un

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁶ Jacqueline Chadourne, *Blaise Cendrars : Poète du Cosmos*, Paris, Seghers, Coll. « L'archipel », 1973, p. 104.

¹¹⁷ Fabrice Flückiger, « Moravagine ou l'Homme démasqué ? », *Violence et sacré*, Continent Cendrars numéro 12, Paris, Champion, 2006, p. 94.

¹¹⁸ Blaise Cendrars, *L'homme foudroyé*, Paris, Denoël, Coll. Folio, 1973, p. 42, 43.

poète n'est pas parmi les hommes, ses frères, quand cela va mal et que tout croule, l'humanité, la civilisation et le reste¹¹⁹ ».

En Russie, Maïakovski se trouve également mis en face de la guerre. Bengt Jangfeldt explique :

Début septembre 1915, peu avant la sortie du *Nuage*, a lieu un autre grand changement dans la vie de Maïakovski : il est mobilisé. Comme la plupart des autres écrivains, futuristes compris, Maïakovski a été entraîné par la fièvre nationaliste d'août 1914. D'après le futur prix Nobel Ivan Bounine, le jour même de sa déclaration de guerre, il a grimpé sur le monument du général Skobeliev pour déclamer des vers patriotiques et, selon le poète Vladislav Khodassevitch, il aurait même excité une foule haineuse à s'en prendre aux magasins allemands de Moscou. Pourtant, quand Maïakovski est allé s'engager comme volontaire, sa demande a été rejetée pour cause d'« opinions politiques douteuses ». Il a donc épanché sa veine patriotique en rédigeant et en illustrant des poèmes et des vers de propagande pour des louboks – genre d'images d'Épinal destinées à être imprimées sous forme d'affiches ou de cartes postales. Elsa se souvient comment il allait et venait dans l'appartement en marmonnant tandis qu'elle travaillait le piano, et Ida Khvas raconte avoir écumé avec lui les rues de Moscou pour faire la quête au profit des soldats blessés¹²⁰.

Sans pour autant faire l'apologie de la guerre, Maïakovski se trouve enthousiasmé et exalté par le caractère patriotique de cette guerre, qui éveille en lui une forme d'idéalisme qui défendrait l'idée de la solidarité et de l'union des hommes pour vaincre l'ennemi. Maïakovski ne sera pas envoyé au front cependant. Bengt Jangfeldt précise :

On ignore si c'est la flamme patriotique de Maïakovski qui conduit les autorités à réviser leur jugement sur ses « opinions politiques douteuses », mais à l'automne 1915 il est donc mobilisé. Grâce à ses nouveaux amis, il va tenir compagnie à Ossip au régiment motorisé : Gorki semble être intervenu pour lui obtenir cette affectation, mais il n'est pas difficile de deviner que l'expéditionnaire Ignatiev a lui aussi mis son grain de sel. Ces études de peinture valent à Maïakovski un poste de dessinateur¹²¹.

Lili Brik précise ceci : « Un ingénieur qu'il connaissait passa une nuit entière à lui exposer les principes du dessin technique. Il pourrait ainsi entrer au Centre automobile de Pétersbourg comme dessinateur¹²² ». Maïakovski lui-même explique l'évolution de ses motivations : « Enrôlé. Je ne veux plus aller au front. Je me prétends dessinateur technique. La nuit un ingénieur m'apprend à dessiner des voitures. Côté publication ça va très mal. Les soldats n'ont pas le droit de publier¹²³ ». Mais Maïakovski va s'attacher à une autre tâche, défendre la révolution. Si Maïakovski n'a pas participé véritablement à la guerre comme soldat, à la manière d'Apollinaire et de Cendrars, il écrit cependant sur le sujet un long poème, *La guerre et l'univers*, objet de ses réflexions sur la guerre. La poésie de Maïakovski va rejeter toute l'horreur des combats et engager une vision cosmique d'une guerre dont il a

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹²⁰ Bengt Jangfeldt, *La vie en jeu : une biographie de Vladimir Maïakovski*, traduit du suédois par Rémi Cassaigne, Paris, Albin Michel, 2010, p. 81.

¹²¹ *Ibid.*, p. 82.

¹²² Lili Brik, *Avec Maïakovski : entretien avec Carlo Benedetti*, traduit de l'italien par François Dupuigrenet-Desroussilles, Paris, Éditions du Sorbier, 1980, p. 24.

¹²³ *Ibid.*, p. 129.

perçu rapidement l'ampleur. Maïakovski entrevoit progressivement que le rôle du poète va résider dans un engagement moral pour la défense des idées sans une participation active au combat¹²⁴.

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire, qui ont vécu les conflits de ce début XX^e siècle souvent de près, témoignent ainsi de la guerre et de son quotidien. Miriam Cendrars rapporte ainsi l'expérience de Cendrars à la guerre :

La guerre. D'abord dans le petit village de Frise dont le clocher s'effondre sous les obus allemands. Puis, pour l'hiver, dans Herbécourt reconquis. En mai 1915, les attaques de Foch en Artois font cent mille morts en un mois. Le caporal Sauser participe aux batailles dans le borbier du cimetière de Carency, aux combats rapprochés de Souchez et du Bois de la Vache. Lors de l'assaut à la crête de Vimy, en patrouille avec ses quelques hommes, en avant des lignes, l'artillerie française les prend pour cible ! Et alors que les soldats, dans les explosions et les hurlements, se jettent dans les tranchées allemandes, soudain, le chant d'une alouette¹²⁵...

Miriam Cendrars évoque également les souvenirs d'un quotidien terrible :

Le retour à l'horreur du front. Les nuits dans un abri blindé au milieu de ses camarades endormis sur la paille pouilleuse, tous ces hommes livrés à la barbarie, ronflant, rêvant, hurlant dans leur cauchemar. Après une explosion d'obus, le silence terrifiant qui annonce l'explosion suivante¹²⁶.

Cendrars s'est confronté à la réalité du combat, à la peur et à la présence constante de la mort. Dans le texte *J'ai tué* en 1918, Blaise Cendrars apporte un témoignage en décrivant les conditions de vie des soldats au quotidien : « On n'entend que le frôlement des bras balancés en cadence, le cliquetis d'une baïonnette, d'une gourmette ou le heurt mat d'un bidon. Respiration d'un million d'hommes. Pulsation sourde. Involontairement, chacun se redresse et regarde la maison, la petite maison du généralissime¹²⁷ ». Cendrars décrit la guerre en transfigurant le spectacle effrayant et fascinant qui se dresse devant lui :

Soudain un avion s'envole dans une grande pétarade. Les nuages l'avalent. La lune roule par derrière. Et les peupliers de la route nationale tournent comme les rayons d'une roue vertigineuse. Les collines dégringolent. La nuit cède sous cette poussée. Le rideau se déchire. Toute pète, craque, tonne, tout à la fois. Embrasement général. Mille éclatements. Des feux, des brasiers, des explosions. C'est l'avalanche des canons. Le roulement. Les barrages. Le pilon. Sur la lueur des départs se profilent éperdus des hommes obliques, l'index d'un

¹²⁴ Il est à noter que les événements politiques intérieurs à la Russie vont lui permettre de prolonger cette implication dans une autre forme de conflit et dans la lutte pour les idées.

¹²⁵ Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars : la Vie, le Verbe, l'Écriture*, Paris, Denoël, 2006, p. 331. Elle ajoute : « Puis c'est le désastre de Souchez, de Notre-Dame de Lorette et de Givenchy : des milliers d'hommes pour quelques mètres de no man's land.

Les quatre régiments étrangers subissent de telles pertes que les survivants sont réunis en un seul, « La Marocaine », véritable Légion étrangère, avec les durs éléments de la Légion africaine.

Finalement, lorsqu'en juin, après la bataille de Sainte-Marie-les-Mines, la division est relevée et envoyée derrière les lignes à Roye, tous ces soldats ne sont plus que des épaves».

¹²⁶ *Ibid.*, p. 337.

¹²⁷ Blaise Cendrars, *J'ai tué, Tout autour d'aujourd'hui, Aujourd'hui*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Tome 11, Paris Denoël, 2005, p. 11.

écriteau, un cheval fou. Battement d'une paupière. Clin d'œil au magnésium. Spontané rapide. Tout disparaît. On a vu la mer phosphorescente des tranchées, des trous noirs¹²⁸.

Il retranscrit une expérience traumatisante, éprouvant même la nécessité de reporter, longtemps après la guerre, le récit de ces événements. Dans *La main coupée*, il accentue ainsi sa vision de la guerre :

Rien n'était solide dans ce paysage dégoulinant, misérable, ravagé, loqueteux et moi-même j'étais là comme un mendiant au seuil du monde, trempé, glaireux et enduit de merde de la tête aux pieds, cyniquement heureux d'être là et de voir tout cela de mes yeux... je m'empresse de dire que la guerre ça n'est pas beau [...] ¹²⁹.

Cendrars reviendra dans plusieurs ouvrages sur sa participation aux combats en formulant cette dure réalité. Dans son poème *La Guerre au Luxembourg* (écrit en 1916 après sa blessure), il évoque les conditions de vie des soldats :

Il y a une tranchée dans le tas de sable
Il y a un petit bois dans le tas de sable
Des villes
Une maison
Tout le pays
Et peut-être bien la mer La Mer
L'artillerie improvisée tourne autour des barbelés imaginaires (GL105)

la dimension du jeu enfantin qui se superpose à la terrible réalité n'exclut pas le sérieux de la dénonciation qui s'appuie sur les conditions de vie des soldats que l'on peut décrypter. Le contexte est bien présent par l'énumération, « tranchée, bois, barbelés », qui résume un quotidien qui se limite à l'exiguïté de l'espace et à l'errance des soldats, pour se poursuivre par l'accumulation de vers courts. Ainsi l'espace du terrain de jeu devient représentation du monde concentré dans le combat.

Maïakovski, pour transmettre sa vision de la guerre de 1914, emploie des images fortes telles que :

Le café s'est mis le mufler en sang
épais comme un cri de bête (V12-30 La guerre est déclarée 135).

ces métaphores montrent comment le conflit bouleverse le quotidien. Le poète insiste sur la dimension tragique. Ainsi il multiplie les images terribles que lui inspire la première guerre mondiale au début de *La Guerre et le monde* :

Vous êtes bien, vous.
Les morts ne connaissent pas la honte.
La colère
contre les meurtriers morts peut s'éteindre.
Le péché de l'âme qui s'en est allée
est lavé par la plus purificatrice des vapeurs. (PO1-GM143)

¹²⁸ *Ibid.*, p.13.

¹²⁹ Blaise Cendrars, *La main coupée*, Paris, Denoël, Coll. Folio, 1975, p. 93.

L'opposition des vivants et des morts met en place une culpabilisation que la référence biblique au péché ancre dans un contexte de crime insupportable. Maïakovski accumule les images en mettant en avant la parole pacifique. La « voix » du poète tente d'organiser le chaos représenté par des cris, qui constituent une parole forte, inaudible et confuse :

J'élèverai en ce jour
ma voix,
unique voix humaine,
au milieu des hurlements,
au milieu des cris aigus. [...]
même l'inutile
doit vivre :
il ne faut pas,
il ne faut pas
l'enterrer vivant
dans les tombes des tranchées et des blindages !
Assassins (PO1-GM145, 147)

Le thème des « tranchées et blindages » rappellent la réalité et pose la destinée écrite du soldat, le tragique se lit dans l'impossibilité d'échapper au destin et à une fin funeste. Cette souffrance a renforcé la conviction du poète qu'il fallait se battre pour son idéal et contre les injustices. Il forge ainsi son statut de porte-parole, de garant de la notion de paix dans une prise de parole désespérée et pourtant nécessaire pour une lutte contre la confusion et l'anéantissement du monde.

Apollinaire, de son côté, a vécu la guerre en tant que soldat, il s'est engagé dans le conflit et rapporte son expérience personnelle dans son recueil *Calligrammes*. Son quotidien de soldat est évoqué à plusieurs reprises ainsi :

Et conducteur par mont par val sur le porteur
Au pas au trot ou au galop je conduis le canon
Le bras de l'officier est mon étoile polaire
Il pleut mon manteau est trempé et je m'essuie parfois la figure
Avec la serviette-torchon qui est dans la sacoche du sous-verge
Voici des fantassins aux pas pesants aux pieds boueux
La pluie les pique de ses aiguilles le sac les suit (CALL ÉTENDARDS214) [...]
Un officier passe au galop
Comme un ange bleu dans la pluie grise (215) [...]
J'entends les pas des grands chevaux d'artillerie allant au trot sur la grand-route où moi je veille
Un grand manteau gris de crayon comme le ciel m'enveloppe jusqu'à l'oreille (216) [...]
Mais on change de Secteur
Ah ! voyageur égaré
Pas de lettres (CALL CASE D'ARMONS231).

L'expérience retranscrite avec précision rend compte des moments vécus. L'évocation triviale des actes du soldat s'entremêle parfois avec des images colorées qui agissent comme un filtre poétique. La contextualisation des combats et des lieux rend compte d'une image particulière de la guerre comme le montre Pascal Pia:

Chaque combattant de 1914-1918 a pu, selon son arme et selon le secteur où il a le plus souffert, se faire une image personnelle de la guerre. L'image qu'Apollinaire nous en a montrée est essentiellement champenoise, et de la Champagne la plus ingrate, celle que l'on dit pouilleuse. On y repère des lieux dont le communiqué a popularisé les noms et dont le souvenir est désormais lié aux nuages de craie pulvérisée que soulevaient les tirs des deux artilleries [...]¹³⁰.

Le thème du déplacement intervient à plusieurs reprises. C'est l'une des caractéristiques de la vie du soldat qu'Apollinaire met en valeur. Les déplacements aux destinations imprécises sont nombreux. Le poète montre qu'en tant que soldat, sa destinée est très aléatoire.

Le décor est également souvent évoqué. La guerre des tranchées est caractérisée par la mise en place de réseaux de galeries parallèles protégées de barbelés où se tiennent les soldats, en première ligne pour l'affrontement, puis en deuxième ligne de route à l'arrière. Cela a constitué une guerre d'usure notamment en Champagne et en Artois en 1914. Les différentes lignes sont reliées par des boyaux. Serge Bernstein et Pierre Milza l'expliquent en détail :

[...] on creuse des tranchées et des abris, d'abord précaires, directement dans la terre, étayés par des planches, reliés entre eux par des lignes de boyaux sinueux. Ces tranchées sont protégées par des sacs de sable et des réseaux de fils de fer barbelés pour se garder des attaques adverses. Durant des années, le soldat va devoir apprendre à survivre dans cet univers de boue, dans le froid, le manque d'hygiène, au milieu des odeurs insupportables, en compagnie des rats et des poux, et avec le danger permanent de la mort¹³¹.

De plus Robin Prior et Trévor Wilson démontrent dans quelle impasse se trouvent les soldats : « L'expression “ nous sommes dans l'impasse ” ne s'applique pas à la seule partie de la ligne repoussée vers le nord mais à une barrière continue de terrassement, d'armements et de fantassins s'étirant de la côte belge à la frontière suisse¹³² ».

La tranchée devient donc un élément-clé qu'Apollinaire évoque à plusieurs reprises :

Par l'issue ouverte sur le boyau dans la craie
En regardant la paroi adverse qui semble en nougat
On voit à gauche et à droite fuir l'humide couloir désert
Où meurt étendue une pelle à la face effrayante à deux

¹³⁰ Pascal Pia, *Apollinaire par lui-même*, op. cit., p. 122.

¹³¹ Serge Bernstein, Pierre Milza, *Histoire de la France au xx^e I. 1900-1930*, op. cit., p. 251.

Ils ajoutent :

« Si la vie dans les tranchées est pénible et pleine de dangers, que dire de la sortie de la tranchée pour l'attaque des positions ennemies ? Après une préparation d'artillerie nourrie qui s'efforce d'écraser sous les bombes les défenses adverses, il faut se hisser hors de la tranchée, quitter l'abri précaire, mais cependant rassurant des sacs de sable, pour courir face à l'ennemi, à ses mitrailleuses et à son artillerie. Durant cette périlleuse progression où l'attaquant sert de cible vivante, les pertes sont innombrables, d'autant que l'avance est encore retardée par les entrelacs de fils de fer barbelés qu'il faut sectionner. Les survivants de l'épreuve qui parviennent à la tranchée ennemie doivent encore « nettoyer » celle-ci à la grenade, puis à l'arme blanche au cours d'un combat au corps à corps. Et à supposer que l'opération soit menée à son terme, tout est à recommencer avec la ligne suivante de retranchements, car les états-majors allemands et français ont l'un et l'autre mis en pratique l'organisation de la défense en profondeur, par lignes de tranchées échelonnées, de façon à essouffler l'attaque ennemie.

Dans ces conditions, on conçoit sans peine que toute offensive soit vouée à l'échec, échec coûteux car il entraîne des pertes humaines considérables pour un gain de terrain nul ».

¹³² Robin Prior, Trévor Wilson, *Atlas des guerres La première guerre mondiale 14-18*, traduit par Alix Giraud, Paris, Autrement, 2000, p. 45.

yeux réglementaires qui servent à l'attacher sous les caissons
 Un rat y recule en hâte tandis que j'avance en hâte
 Et le boyau s'en va couronné de craie semé de branches
 Comme un fantôme creux qui met du vide où il passe blanchâtre
 Et là-haut le toit est bleu et couvre bien le regard
 fermé par quelques lignes droites
 Mais en deçà de l'issue c'est le palais bien nouveau et
 qui paraît ancien
 Le plafond est fait de traverses de chemin de fer (CALL LUEURS DES TIRS254)

La description quasi documentaire de ce lieu insiste sur l'exiguïté de l'espace et se réduit à des parois qui semblent amener le poète à développer son imaginaire et peupler ensuite ce lieu de souvenirs amoureux par une forme de projection mentale tandis que la fragilité de la paroi en craie, qui symbolise la fragilité des sentiments, s'effrite. Le thème de l'enfermement apparaît aussi dans ce poème avec la métaphore des soldats-troglodytes :

Ma Lou je coucherai ce soir dans les tranchées
 Qui près de nos canons ont été piochées
 C'est à douze kilomètres d'ici que sont
 Ces trous où dans mon manteau couleur d'horizon
 Je descendrai tandis qu'éclatent les marmites
 Pour y vivre parmi nos soldats troglodytes (PL424)

Cependant ce lieu exigu et en deçà du monde (l'horizon représentant ici un paradoxe) révèle chez Apollinaire un sentiment de solidarité avec les soldats et une résignation. L'évocation de cet espace rétréci donne au poème un autre caractère. Claude Debon apporte une précision intéressante :

On pourrait s'attendre à voir le poète développer une thématique de l'enfermement, l'envers sombre du refuge. La guerre l'offrait spontanément, avec ses abris souterrains, ses « hypogées », ses abris-cavernes, ses tranchées. L'image de l'enterré vivant est souvent employée pour évoquer les combattants de 1914-1918. Apollinaire ne paraît pas sensible à la claustrophobie, il trouve dans l'« abri – caverne » ou le « petit palais du tonnerre » d'autres sujets de méditation. En revanche, on remarque une légère pente progressive dans ce que les théoriciens de l'imaginaire appellent « gulliverisation » : la tendance à miniaturiser les objets ou les éléments du décor. L'étude du mot « petit » montre qu'il est employé neuf fois dans « Ondes », vingt-neuf fois dans les autres parties de *Calligrammes*¹³³.

Il donne un certain nombre d'exemples où l'adjectif « petit » apparaît et conclut son analyse ainsi :

[...] il y a de l'affection dans cet adjectif, comme l'amorce d'une pitié pour plus faible que soi, mais aussi comme un rétrécissement de l'univers, bien opposé à la soif d'expansion du poète¹³⁴.

Mais l'imaginaire du poète transfigure le lieu à tel point qu'Apollinaire personnifie la tranchée qui s'exprime ainsi :

¹³³ Claude Debon, *"Calligrammes" de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2004, p. 139.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 142.

LA TRANCHÉE

O jeunes gens je m'offre à vous comme une épouse
Mon amour est puissant j'aime jusqu'à la mort (CALL LA TÊTE ÉTOILÉE305) [...]
Je suis la blanche tranchée au corps creux et blanc
Et j'habite toute la terre dévastée
Viens avec moi jeune dans mon sexe qui est tout mon corps
Viens avec moi pénétre-moi pour que je sois heureuse de volupté sanglante
Je guérirai tes peines tes soucis ta mélancolie (GM Poèmes à Madeleine636)

Il mêle séduction et danger dans ce lieu familier du soldat, la connotation sexuelle attribuée à la tranchée ainsi féminisée apporte un investissement personnel du poète qui humanise un lieu hostile en y projetant ses fantasmes reliant amour et mort. La tranchée est un espace à définir, occupé par des soldats dans l'attente du combat et aussi un lieu à écrire.

Le lieu de la guerre est donc défini par les tranchées mais aussi par le motif des obus pour traduire le quotidien du soldat. En effet, la violence de ce conflit est omniprésente tant physiquement que psychologiquement. Les combattants sont soumis aux effets des nouvelles bombes et armes, aux blessures graves et invalidantes, aux corps pulvérisés. Les victimes sont nombreuses tous les jours. Ce type de guerre va provoquer la création d'armes spécifiques, tels que des canons à longue portée, à tir courbe, des mitraillettes, des sous-marins, des chars et surtout le gaz moutarde (ypérite). Serge Bernstein et Pierre Milza le montrent :

Des armes nouvelles, adaptées à cette nouvelle forme de guerre, pour laquelle le fusil apparaît comme inadéquat font leur apparition ou leur réapparition : mitrailleuses ou fusils-mitrailleurs qui permettent de balayer le *no man's land* entre les tranchées, armes de jet sorties tout droit des guerres du XVII^e siècle comme la grenade qu'on lance d'abord à la main à 15 ou 20 m, puis au fusil à 400 m. Bientôt les Allemands utilisent un mortier de tranchées (le «*Minenwerfer*») auxquelles répondra le «*crapouillot*» qui projette des torpilles à ailettes chargées de 50 kilos de cheddite. Dès avril 1915, dans cette panoplie de mort, apparaissent les gaz asphyxiants, utilisé pour la première fois par les Allemands à Ypres¹³⁵.

Robin Prior et Trevor Wilson précisent :

À Ypres, le 22 avril et les jours suivants, les Allemands utilisent un gaz asphyxiant sur les Français d'abord, puis sur les Canadiens. À défaut des obus nécessaires pour le répandre, les Allemands transportent ce gaz en première ligne dans des cylindres d'acier, pour le libérer quand le vent est favorable¹³⁶.

Pierre Miquel raconte la situation des Français devant cet emploi destructeur et imprévu du gaz :

Tant qu'il n'y a pas de masques, on emploie des moyens de fortune. Des bâillons-tampons, des compresses imbibées d'hyposulfite de soude d'un mélange d'huile de ricin et de ricinate de soude. Pour désembuer les verres de lunettes, on donne aux hommes du savon! Quand les masques arrivent – beaucoup plus tard –, ils sont souvent défectueux, semés de trous, de déchirures ; les hommes ne savent pas les appliquer. Jusqu'à l'été 1916, les Français souffrent des gaz toxiques. Ils seront les premiers à souffrir du nouveau gaz allemand,

¹³⁵ Serge Bernstein, Pierre Milza, *Histoire de la France au xx^e I. 1900-1930*, op. cit., p. 251.

¹³⁶ Robin Prior, Trevor Wilson, *Atlas des guerres La première guerre mondiale 14-18*, op. cit., p. 71.

l'ypérite. Ce n'est qu'en 1917 que le dispositif hospitalier français permet de lutter efficacement contre les gaz. On estime à 127 000 le nombre de soldats atteints¹³⁷.

L'histoire de l'Europe par 14 historiens souligne ainsi : « La bravoure des soldats compte désormais moins que la quantité des armements et la puissance de feu. Ces changements donnent lieu à d'épouvantables batailles d'acier et de feu¹³⁸ ». L'effet de surprise dû à la nouveauté de ces armes renforce la violence et le sentiment de danger.

Ainsi Apollinaire, Cendrars et Maïakovski ont évoqué les armes comme un élément du quotidien de la guerre, les obus dramatisent la situation vécue avec intensité. Cendrars consacre un poème, «Shrapnells », aux obus meurtriers :

Tous mes hommes sont couchés sous les acacias que les obus saccagent
Oh ciel bleu de la Marne (95).

De même, dans sa déambulation dans Paris en guerre, le motif des obus et des bombes revient comme une menace soudaine dans *Au cœur du monde* :

Soudain les sirènes mugissent et je cours à ma fenêtre.
Déjà le canon tonne du côté d'Aubervilliers.
Le ciel s'étoile d'avions boches, d'obus, de croix, de fusées,
De cris, de sifflets, de mélisme qui fusent et gémissent sous les ponts. (ACM129).

On perçoit une certaine confusion, la syntaxe s'adapte à la soudaineté de l'attaque et on assiste à une montée en puissance du bombardement :

Les sirènes miaulent et se taisent. Le chahut bat son plein. Là-haut. C'est fou.
Abois. Craquements et lourd silence. Puis chute aiguë et sourde véhémence des torpilles.
Dégringolade de millions de tonnes. Eclairs. Feu. Fumée. Flamme. Accordéon des 75.
Quintes. Cris. Chute. Stridences. Toux.
Et tassement des effondrements. (ACM130)

L'isotopie du bruit s'associe à la dimension visuelle de la chute des bombes dans une fantasmagorie cosmique. Cendrars multiplie les évocations du bruit et des impacts par un vocabulaire varié. Sa syntaxe heurtée imite la sensation du soldat pris sous le feu. L'écriture mime ainsi, par le bruit obsédant, l'atmosphère de danger et d'angoisse. La brièveté des phrases ramenées à de simples substantifs dépourvus de déterminants semble imiter la rapidité de l'attaque et traduire l'impuissance du spectateur devant le caractère inéluctable de cet assaut. La poésie de Cendrars tente de suivre la vitesse de cette Apocalypse par une connotation de chute. Sous l'effet du danger, il transfigure l'attaque en un spectacle fascinant et inquiétant.

Maïakovski emploie également ce motif dans l'intention de dramatiser le combat ainsi :

¹³⁷ Pierre Miquel, *La grande guerre au jour le jour*, Paris, Fayard, 1988, p. 53.

¹³⁸ *L'histoire de l'Europe par 14 historiens*, op. cit., p.325.

Et vers le ciel
monte en tourbillonnant
un feu d'artifice de faits
plus monstrueux l'un que l'autre. (PO1-GM167)

Il établit une vision hyperbolique qu'il prolonge par un parallèle entre la guerre et « l'enfer de Dante » transfigurant l'atmosphère en scène de cauchemar. Il est à noter que le bruit comme chez Cendrars contribue à intensifier l'impression ressentie :

« Nous ensanglanterons les jeux du Rhin
Les tonnerres des obus crouleront sur le marbre de Rome » (V12-30 La guerre est déclarée 135),

Maïakovski emploie également une référence antique lors de l'annonce de la guerre. Comme Cendrars, il établit un rapport entre le ciel et la terre. Le caractère aléatoire de la chute des bombes fait se rejoindre le ciel et la terre dans une confusion où l'homme, incapable de maîtriser l'événement, est comme pris dans un étau.

Apollinaire emploie lui aussi très fréquemment le motif des obus. Gérard Purnelle montre que le motif des obus a été fréquemment employé par Apollinaire « tant comme spectateur que comme acteur », et que des « signifiés lyriques¹³⁹ » se rattachent à cette arme. Ils font ainsi partie du quotidien du soldat :

La Victoire se tient après nos jugulaires
Et calcule pour nos canons les mesures angulaires
Nos salves nos rafales sont ses cris de joie
Ses fleurs sont nos obus aux gerbes merveilleuses
Sa pensée se recueille aux tranchées glorieuses (CALL ÉTENDARDS215).

Apollinaire en fait un emblème de victoire en l'associant à un vocabulaire mélioratif. De même les obus font partie d'un spectacle visuel et auditif, signe d'une transfiguration du réel qui occulte le danger mais contient les germes de la mort que le poète n'ignore pas. On retrouve le même principe :

Le ciel est étoilé par les obus des Boches
La forêt merveilleuse où je vis donne un bal
La mitrailleuse joue un air à triples-croches [...]
Comme un astre éperdu qui cherche ses saisons
Cœur obus éclaté tu sifflais ta romance
Et tes mille soleils ont vidé les caissons (CALL CASE D'ARMONS243),

le motif des obus est omniprésent, dans la perspective d'un lyrisme amoureux qui associe l'amour et la mort, ainsi que l'esthétique, la musique et la mort. Claude Debon explique :

Si le mot « obus » est un des plus souvent employés dans les poèmes de guerre de *Calligrammes*, l'expression « obus couleur de lune » n'apparaît quant à elle que dans le cinquième titre, ajouté au dernier moment. A-t-il été suscité par le titre du premier poème, « Merveille de la guerre » ? Il vient tout droit en tout cas des contes de fées chers au

¹³⁹ Gérard Purnelle, « Les Motifs concrets du front dans l'expression lyrique d'Apollinaire », dans Claude Debon (dir.), *L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Stavelot, Calliopées, 2006, p. 98.

poète. L'une des robes « couleur du temps » de Peau d'Âne était « couleur de lune ». L'attribut « couleur de lune » contribue à atténuer la violence contenue dans la signification de l'obus, elle a, par sa référence à l'univers féerique, une valeur euphémisante¹⁴⁰.

Gérard Purnelle précise : « Paradoxalement, mais selon un phénomène bien connu dans l'écriture en guerre d'Apollinaire, la première notion à laquelle est associée l'obus est la notion de beauté... C'est essentiellement le spectacle des explosions qui suscite un sentiment permanent de beauté [...] ¹⁴¹ ». Le souvenir de la femme aimée se rappelle alors à la mémoire du poète :

Ma pensée te rejoint et la tienne la croise
Tes seins sont les seuls obus que j'aime (CALL LUEURS DES TIRS261).

Les obus, motif obsédant de cette guerre, deviennent ici comparant pour qualifier les seins de la jeune femme. Gérard Purnelle montre l'association entre l'obus et le corps féminin :

[...] on passe d'ailleurs d'une beauté abstraite et visuelle produite par l'explosion des obus à celle, plus concrète, du corps féminin, évoqué par l'objet même de l'obus, ce qui nous amène à un deuxième champ sémantique auquel se réfère fréquemment l'arsenal lexical et le matériel de l'artillerie, la sexualité¹⁴².

Gérard Purnelle synthétise ainsi en posant un principe d'analogies :

Si l'on conçoit le lyrisme comme l'expression de sentiments personnels, ceux qu'Apollinaire ressent sur le front et dont il cherche à donner une image par le truchement des motifs concrets sont presque inmanquablement d'une double nature : sa pulsion poétique exprime tantôt des sentiments tels que l'ennui, la tristesse, la solitude et, consécutivement, la nostalgie, tantôt l'exaltation, la joie et l'espoir, corollaire de la beauté du désir déjà envisagés [...] ¹⁴³.

Pour Apollinaire, l'un des éléments les plus caractéristiques du quotidien du soldat est représenté par les obus. Il propose une vision personnelle de la guerre vécue de l'intérieur. Il associe systématiquement les obus, représentations du réel, à des images qui voilent ce réel sans pour autant le faire disparaître. La guerre lui offre donc une possibilité poétique d'appréhender une réalité inéluctable et tragique. Laurence Campa analyse ainsi la dimension matérielle de la guerre :

La bataille vue des tranchées ne saurait être épique. Affrontement à l'échelle industrielle, plus meurtrière et plus inhumaine que jamais, la guerre moderne fauche par millions des hommes dont ce n'est pas le métier, qui vivent pour la plupart dans des conditions rudimentaires, quasi préhistoriques, qui subissent la loi des machines et de la bataille de matériel. Apollinaire, tout combattant, perçoit fort bien cette domination technique [...] ¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Claude Debon, "Calligrammes" de Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 114.

¹⁴¹ Gérard Purnelle, « Les Motifs concrets du front dans l'expression lyrique d'Apollinaire », dans Claude Debon (dir.), *L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Stavelot, Calliopées, 2006, p. 98.

¹⁴² *Ibid.*, p. 99.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 101.

¹⁴⁴ Laurence Campa, *Poèmes à Lou de Guillaume Apollinaire*, *op. cit.*, p.59.

Elle cite « les tristes fleurs d'acier » une métaphore qui montre la prise de conscience d'Apollinaire du danger moderne à travers un puissant imaginaire.

La guerre a généré beaucoup de souffrances physiques. Cendrars a enduré l'atteinte de sa chair. Il fut victime d'une blessure au bras et témoin de la mort de soldats dont le corps fut blessé et fragmenté par les bombes. Laurence Guyon perçoit une dimension religieuse dans la notion de « martyrs » (terme employé par Cendrars) et dans la souffrance des soldats :

Terrible constat qui souligne la barbarie sans nom d'une Première Guerre mondiale qu'il ne parvient pas à oublier et qu'il ressuscite à contretemps en 1946 à la lumière des récents événements. Tous ces « martyrs » anonymes morts au combat donnent chacun leur nom à un chapitre du volume : dérisoire et « incessant défilé » (TADA 6, 273) que ces hommes promis à une mort certaine comme une véritable « chair à canon ». Et triste tableau qui rappelle en contrepoint la tuerie qui vient d'avoir lieu au moment où Cendrars s'attaque au récit de ces « *Souvenirs* » de guerre¹⁴⁵.

Elle ajoute : « Ces récits édifiants insistent sur les valeurs christiques de l'individu ; très tôt en effet, les chrétiens enfin commémoraient ceux qui, jusque dans leurs morts ont suivi l'exemple du Christ, versant leur sang nom de la Foi¹⁴⁶ ». Mais elle explique que Cendrars reprend ses « *topoi* de la littérature religieuse¹⁴⁷ » pour les adapter et les transformer. Il évite tout sentiment de pitié. Aussi Cendrars inscrit dans ses poèmes le thème de la mutilation.

Dans *La Guerre au Luxembourg*, ce thème est traité avec une forme de légèreté :

Puis on relève les morts	
Tout le monde veut en être	
Ou tout au moins blessé	ROUGE
Coupe coupe	
Coupe le bras coupe la tête	BLANC (GL101).

Le caractère inoffensif et surtout réversible du jeu contraste avec la gravité des souffrances du soldat. Le thème de la mutilation est déjà présent dans *La Prose du Transsibérien* :

Et les membres amputés dansaient autour ou s'envolaient dans l'air rauque (PR31)

Cendrars crée toute une fantasmagorie autour des membres coupés traités comme une métonymie qui représente symboliquement le corps souffrant. Enfin il évoque sa propre blessure :

Ma main coupée brille au ciel dans la constellation d'Orion. (ACM127) [...]
Je suis l'homme qui n'a plus de passé. — Seul mon moignon me fait mal. (ACM128).

¹⁴⁵ Laurence Guyon, *Cendrars en énigme : Modèles mystiques, écritures poétiques*, Paris, H. Champion, 2007, p. 65, 66.

¹⁴⁶ *Id.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 67.

Le membre détaché est devenu une image projetée dans le ciel, il représente le souvenir de la blessure et une douleur perpétuelle, héritage de cette guerre¹⁴⁸.

Maïakovski emploie également des images de victimes pour désigner les horreurs de la guerre. Il utilise, à l'annonce de la guerre, le « soir », comme victime de guerre :

Ma-a-ma !
Aujourd'hui on a traîné ici un soir couvert de blessures.
Il s'est longtemps tenu en main,
courtaud,
rugueux
et soudain,
ses solides épaules brisées,
le pauvre a fondu en larmes dans le cou de Varsovie. (V12-30 Maman et le soir tué par les Allemands 141)

La personnification du « soir » renforce le pathétique devant le caractère insoutenable de la guerre dans une perspective quasiment de prémonition. On retrouve ce registre pathétique dans une lutte verbale avec lui-même :

C'est parce qu'elle fleurit
que la gangrène aux feuilles jaunes entête
sur des plates-bandes de tués.
Pas des tués.
Non,
mais non !
Ils vont se relever
simplement,
comme ça, et revenir. (V12-30 Somptueuses absurdités 205)

Dans ce dialogue désespéré, il oppose le sort des soldats à une sorte de fol espoir qu'ils vont « se relever » mais le retour à la réalité ne fait que renforcer au contraire le profond désespoir.

Ensuite, comme Cendrars, il accumule les images crues telles que :

Soudain,
la seconde vole en éclats.
L'arène s'effondre dans un trou de fumée.
Dans le ciel, on ne voit plus rien.
Les secondes vont de plus en plus vite,
elles vont exploser,
hurlent,
déchirent.
Comme une écume les coups de feu se succèdent,
allumant le flot sanglant. (PO1- GM165) [...]
Cracheur de feu !
Tu trouves partout quelque chose à châtier !
Si je m'accroche à une fusée
et que je cours vers le ciel,

¹⁴⁸ Cendrars montrera la réalité crue en évoquant la mort des soldats dans *J'ai tué* :

« Des membres volent en l'air. Je reçois du sang plein le visage. On entend des cris déchirants. On saute les tranchées abandonnées. On voit des grappes de cadavres, ignobles comme des paquets de chiffonniers ; les trous d'obus, remplis jusqu'aux bords comme des poubelles ; des terrines pleines de choses sans nom, du jus de la viande, des vêtements et de la fiente¹⁴⁸ ». Blaise Cendrars, *J'ai tué, Tout autour d'aujourd'hui, Aujourd'hui, op. cit.*, p. 15.

au bord du ciel,
je vois ardre,
tout rouge,
le sang de Pegout. (PO1-GM169)
Emportés par leur élan, les tués se précipitent
et, une minute
encore,
courent sans tête. (PO-GM171)

Le corps est montré dans sa souffrance. Morcelé, il prouve l'effet dévastateur de la guerre qui détruit tout ce qui représente la vie. Maïakovski associe des personnifications du monde aux corps mutilés des soldats. La description saisissante d'hommes diminués :

Dans le wagon pourrissant,
pour quarante hommes
il n'y a que quatre jambes (PO1-GM177)

s'accompagne ensuite d'une allégorie de la mort. Le soldat est ramené à l'image métaphorique de la « viande ». Cela renforce la dénonciation de la guerre par le poète. Comme pour Apollinaire et Cendrars, la cruauté de la guerre réside, pour lui, dans la déshumanisation du soldat, véritable « chair à canon ». Enfin, d'une manière originale, Maïakovski prend en charge le poids de la culpabilité :

Je lance les mèches rousses des incendies.
Je me hérise comme un loup sur le crâne des fosses.
Hommes !
Chers hommes !
Au nom du Christ,
pour l'amour du Christ,
Pardonnez-moi ! (PO1-GM185) [...]
Non
Je ne relèverai pas mon visage défiguré par le désespoir !
Plus maudit que tous,
je cognerai mon front repentant
jusqu'à le fendre ! (PO1-GM187)

Maïakovski, en s'identifiant à la figure christique, porte le poids du crime de cette boucherie pour expier la faute que les hommes inconscients ont commise en menant cette guerre inhumaine, condition essentielle à l'avènement de jours nouveaux.

On ne trouve pas chez Apollinaire d'images de blessures comme chez Cendrars et Maïakovski. Paradoxalement c'est le témoignage poétique le plus précis sur le quotidien du soldat qui en est le plus dépourvu. C'est avec plus de subtilité qu'Apollinaire évoque la mort des soldats comme dans ces vers :

Les obus miaulaient un amour à mourir
Un amour qui se meurt est plus doux que les autres
Ton souffle nage au fleuve où le sang va tarir
Les obus miaulaient
Entends chanter les nôtres
Pourpre amour salué par ceux qui vont périr (CALL CASE D'ARMONS243).

La contextualisation précise, par la date donnée en titre aux poèmes et les indications sur le ciel, la forêt, crée un univers poétique auquel se greffe le thème de la mort. L'évocation des bombes et des assauts permettent à Apollinaire de suggérer ce que la guerre a de plus cruel :

Décidément je ne respecte aucune gloire
Nuit violente et violette et sombre et pleine d'or par moments
Nuit des hommes seulement

Nuit du 24 septembre
Demain l'assaut
Nuit violente ô nuit dont l'épouvantable cri profond
devenait plus intense de minute en minute
Nuit qui criait comme une femme qui accouche
Nuit des hommes seulement (CALL LUEURS DES TIRS264).

L'anaphore de « nuit » et le vocabulaire de la violence créent une incantation morbide qui montre l'angoisse et implicitement la frayeur des hommes. De même Apollinaire emploie des antithèses :

Pendant le blanc et nocturne novembre
Tandis que chantaient épouvantablement les obus
Et que les fleurs mortes de la terre exhalaient
Leurs mortelles odeurs (CALL LA TÊTE ÉTOILÉE302)

révélant l'horreur de la guerre, le massacre des arbres, les « fleurs mortes » en sont les témoins. La blessure qu'Apollinaire a reçue est aussi évoquée sobrement et de façon elliptique :

Blessé à la tête trépané sous le chloroforme
Ayant perdu ses meilleurs amis dans l'effroyable lutte
Je sais d'ancien et de nouveau autant qu'un homme seul pourrait des deux savoirs (CALL LA TÊTE ÉTOILÉE313),

il privilégie un avenir entrevu quasi mythique de connaissance et de lyrisme amoureux. C'est avec humilité et compassion qu'il évoque les soldats morts :

Et combien j'en ai vu qui morts dans la tranchée
Étaient restés debout et à la tête penchée
S'appuyant simplement contre le parapet (CALL LA TÊTE ÉTOILÉE305),

il les montre figés dans une posture qui fixe leur sacrifice mais rappelle aussi aux vivants la fragilité de leur sort. Annette Becker montre ceci :

L'écrivain multiplie les oxymores, ou plus exactement fait de sa vie au front l'oxymore des oxymores, entre tragique et comique, danger et calme. Il fait parcourir à ses correspondants puis au lecteur de ses poèmes et de ses articles les espaces et les temps de la guerre, les affres du front, en s'assurant à la fois soldat ordinaire et génie de l'avant-garde. Sa guerre

s'énonce violence, mort, destructions, malheur, ruine, ténacité, horreur, détermination, mais aussi beauté, voire rires et insouciance¹⁴⁹.

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire traduisent, enfin, la cruauté de la guerre par le motif du sang. Cendrars, dans *La Prose du Transsibérien*, montre le danger que le voyage découvre à mesure que le train avance dans des régions en guerre, en répétant le terme « ensanglanter » :

Et à Oufa, le visage ensanglanté du canonnier (PR29) [...] [je crois...] qu'un délire immense ensanglantait les faces énervées de mes compagnons de voyage (PR31).

Cendrars associe les images du sang aux marques d'une violence meurtrière que rien ne peut éviter. Il choisit ce motif dans une dimension visuelle, c'est-à-dire la vision que le voyageur perçoit du train et qui le déborde. Cendrars fait une autre allusion à ce motif dans *Au cœur du monde* :

Je suis sur le trottoir d'en face et je regarde l'étroite et haute maison d'en face
Qui se mire au fond de moi-même comme dans du sang.
Les cheminées fument. (ACM133).

D'une manière plus imagée par la comparaison « comme dans du sang », il évoque le sang des soldats comme le symbole de la guerre et du danger qu'il ressent profondément, l'effet de miroir « sanglant » et les « faces » ensanglantées renforcent le spectacle d'un monde imprégné de violence.

Des trois poètes, c'est Maïakovski qui a le plus développé ce motif, omniprésent dans son œuvre. Maïakovski explique lui-même, dans son autobiographie, les réactions qu'il a éprouvées devant la « Première bataille » : « La guerre apparaît dans toute son horreur. La guerre est ignoble. L'arrière l'est encore plus. Pour dire la guerre, il faut l'avoir vue. Je veux m'engager comme volontaire. On me refuse¹⁵⁰ ». Il emploie ainsi le motif du sang dans des métaphores comme :

Comme une écume les coups de feu se succèdent,
allumant le flot sanglant (PO1-GM165).

Ces images participent d'un mouvement épique, associé à une vision hyperbolique qui rappelle la vision de Cendrars dans *La Prose du Transsibérien*. La guerre est vue comme un événement tragique que l'on ne peut arrêter.

Apollinaire emploie aussi ce motif pour traduire des images de guerre :

¹⁴⁹ Annette Becker, « La Grande Guerre de Guillaume Apollinaire. De la littérature à l'histoire », dans Laurence Campa (dir.), *Apollinaire en archipel*, Revue de sciences humaines, Lille, Septentrion, 2012, p. 120.

¹⁵⁰ Vladimir Maïakovski, *Moi-même*, in Savva Dangoulov (dir.), *Maïakovski et notre temps, Lettres soviétiques*, n°294, Traduction Elsa Triolet, 1983, p. 25. Il ajoute : « Dégout et haine pour la guerre ».

Et tandis que la guerre
Ensanglante la terre
Je hausse les odeurs
Près des couleurs-saveur (PR210)

Il superpose le contexte tragique de la guerre avec le rêve comme une nécessité de s'évader car le danger est omniprésent. Dans le calligramme « La colombe poignardée et le jet d'eau » il emploie cette métaphore :

Le soir tombe O sanglante mer (CALL ÉTENDARDS213),

ce qui rejoint les images que Maïakovski emploie, comme une vision hyperbolique de la cruauté du combat. La même métaphore fluide se retrouve :

Ton souffle nage au fleuve où le sang va tarir
Les obus miaulaient
Entends chanter les nôtres (CALL CASE D'ARMONS243),

et s'associe à des images de mort auquel le lyrisme amoureux se superpose comme une fatalité tragique. Apollinaire joue souvent sur des associations qui réunissent le motif du sang et le symbole de mort comme :

Le Christ n'est donc venu qu'en vain parmi les hommes
Si des fleuves de sang limitent les royaumes
Et même de l'Amour on sait la cruauté (CALL LA TÊTE ÉTOILÉE305).

Le thème de la mort imprègne le discours de « La tranchée » et « des balles », personnages d'une sorte de scène de théâtre où se joue une tragédie. Mais il greffe une métaphore des « abeilles » appliquées aux balles, suivie de la métaphore des « fleuves de sang ». Apollinaire propose une poétisation d'une situation tragique, de la mort omniprésente par un jeu d'images qui superposent, sans jamais l'occulter, l'intensité funeste qui s'en trouve renforcée. Ainsi l'évocation des tranchées, des armes et du sang a contribué à orienter l'écriture vers une exploration de la violence et du danger en remettant en cause toute certitude.

Il se dégage donc une puissante impression de danger. Cendrars exprime sa vision de la guerre en créant une atmosphère propice à l'expression d'une menace dans *La Prose du transsibérien*. Le mouvement épique engage la progression du voyage : il y met en place une vision hyperbolique de la guerre russo-japonaise perçue depuis le train. Le corps morcelé renforce l'impression de folie incontrôlée que représente la guerre. Le danger tel que le représente Cendrars s'apparente à une perte de contrôle des événements.

Dans ce climat de danger, Maïakovski se projette dans l'avenir par l'énumération des pays frappés par la guerre, en apostrophant les peuples, comme l'Italie, l'Allemagne, la Russie, la France, la Turquie, l'Angleterre dans *La Guerre et le monde*. Il propose son

sacrifice à la manière d'une mise en scène. Il prononce un discours dans lequel la puissance de la voix du poète tient un rôle important. La force du discours, véritable engagement verbal, doit dépasser la confusion et la violence du conflit. Maïakovski voit une forme d'expiation dans ce sacrifice, véritable don de soi qui doit lutter contre l'absurdité des hommes et de la guerre, comme le montre Christian Soleil :

Avec *La guerre et le monde*, c'est toute la réalité politique et sociale qu'il embrasse dans un véritable tourbillon cosmique. La vie à Moscou et dans toute la Russie devient de plus en plus difficile. La pauvreté gagne du terrain. Le pays s'enlise dans la guerre. Maïakovski emploie les mots de tous les jours, le vocabulaire le plus trivial possible pour dire avec véhémence le scandale de cette misère-là¹⁵¹.

Dans son évocation de la guerre, Apollinaire propose une vision toute personnelle. D'abord il accorde une place importante aux compagnons de lutte comme Raynal, Billy, Dalize, Braque et Max Jacob (CALL ÉTENDARDS213). Les questions qui constituent « La Colombe poignardée et le jet d'eau » mettent en valeur, à la façon d'une litanie, l'incertitude de la destinée des amis du poète que la guerre a dispersés.



Ce calligramme fonctionne comme un hommage émouvant tout comme :

Vous voilà de nouveau près de moi
Souvenirs de mes compagnons morts à la guerre
L'olive du temps
Souvenirs qui n'en faites plus qu'un
Comme cent fourrures ne font qu'un manteau (CALL ÉTENDARDS217).

¹⁵¹ Christian Soleil, *Vladimir Maïakovski : Poésie du naufrage*, Paris, Edilivre Éditions APARIS, 2010, p. 50.

Le thème du souvenir si cher à Apollinaire se retrouve réactivé par l'absence et la sympathie que ressent le poète vis-à-vis des compagnons de combat dont il aura partagé tous les doutes et toutes les peurs.

Le caractère insupportable de la guerre amène alors le poète à l'évocation de la femme aimée, ceci permet de donner une autre dimension à la guerre pour lutter contre le danger omniprésent. Apollinaire, le poète-soldat, superpose des images de guerre et l'évocation de la femme et de son corps comme :

La boucle des cheveux noirs de ta nuque est mon trésor
Ma pensée te rejoint et la tienne la croise (CALL LUEURS DES TIRS261).

Le quotidien du soldat solitaire s'éclaire à la lumière de cet érotisme. Une présence féminine, comme celle de Lou, puis celle de Madeleine, se superpose au caractère angoissant de l'existence fragile du soldat¹⁵².

Apollinaire, Cendrars et Maïakovski mettent l'écriture en jeu dans le contexte de la guerre en trouvant les moyens de dire l'horreur, l'innommable, en proposant une confrontation avec le réel, mais la question du rôle de l'écriture se pose alors.

1. 1. 2. 3. L'écriture de la guerre : une esthétisation ?

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire ont tout trois participé à la première guerre mondiale. Engagés dans le conflit en tant que soldats, ils ont appréhendé la guerre comme une étape cruciale de leur parcours d'hommes et de poètes. Ils ont été témoins de leur époque et de ses grands conflits. Apollinaire et Cendrars ont payé un lourd tribut à la guerre. Maïakovski va de plus s'engager politiquement dans la guerre civile après la révolution russe. Laurence Campa commence alors son ouvrage par une interrogation sur le statut des auteurs qui ont combattu :

Comment nommer ceux qui furent poètes et combattants? Dans les premiers temps de leur engagement dans le conflit, les Britanniques préfèrent, semble-t-il, poet-soldiers pour désigner les poètes qui, comme Rupert Brooke, se sont engagés dans un esprit de croisade. Mais l'année 1916 inverse la nomenclature en même temps que l'écriture de la poésie de guerre. On les nomme dès lors Soldier Poets; ils ne sont plus des poètes devenus soldats, parlant de leur expérience militaire en observateurs, mais des soldats à part entière qui expriment en poésie leur expérience martiale. On les appelle depuis, plus couramment, war poets. En France, on trouve quelquefois l'expression «poètes de tranchées» : ce sont des poètes amateurs ou professionnels écrivant de la poésie de guerre aux tranchées. Le terme tend à exclure les poètes du front qui n'écrivent pas et/ou ne publient pas sur la guerre. On trouve plus souvent l'appellation «poètes soldats», où la qualité première de l'individu prime sur son statut temporaire. Elle comporte une forte connotation générique, inexistante en anglais, puisque war poets et war poetry recouvrent un large éventail d'auteurs et d'écrits de

¹⁵² On peut même dire que l'écriture de la guerre est pour Apollinaire l'écriture de la vie. Plus qu'un témoignage poignant, la poésie d'Apollinaire est source de vie.

guerre. On dit plus généralement en français «écrivains combattants», formule qui s'est assez rapidement imposée dans les milieux littéraires¹⁵³.

L'interrogation sur la distinction entre poètes et soldats révèle de façon pertinente une question sur le statut de l'artiste dans le conflit et de la qualité de l'œuvre artistique dans un contexte où l'esthétique est forcément absente, où la laideur ne peut être dite et encore moins bien dite. De plus elle opère une distinction entre les auteurs :

L'Apollinaire de *Calligrammes* est un poète de guerre. L'auteur de la *Guerre au Luxembourg* et de *J'ai tué* naît de la guerre, y compris dans les *Sonnets dénaturés*, ces métaphores in absentia de la guerre et de la blessure¹⁵⁴.

Apollinaire et Cendrars ont appréhendé l'écriture de la guerre de façon très différente. Laurence Campa mesure ainsi l'enjeu de la création poétique dans les conditions de la guerre mais également la re-naissance du poète confronté à l'acte de dire la guerre et le vécu.

En effet, c'est la question même de l'écriture qui est en jeu, dire ou non la guerre ? Comment la dire ? L. Campa s'appuie sur une notion de « valeur » :

C'est bien la question de la valeur qui occupe les milieux littéraires. La poésie ne saurait se dénaturer et le poète céder à l'aliénation à cause des circonstances. D'un côté, les poètes ont ressenti le besoin de protéger leurs prérogatives, de se distinguer des versificateurs amateurs et de défendre les œuvres de qualité en raison même de la gravité des événements et au nom de la dignité de l'activité poétique¹⁵⁵.

Quel rôle attribue-t-on à l'écriture face à la guerre ? Peut-elle s'y perdre ? Elle s'interroge sur les nuances de « poétiser, esthétiser, embellir » qui traduisent des choix d'écriture mais recèlent des critiques potentielles concernant le rapport de la représentation avec le réel représenté et soumis au tabou de la parole :

L'esthétisation de la guerre pose un deuxième problème, que la guerre moderne de masse aiguise. Mais de quoi s'agit-il ? Dans le discours critique récent, d'une suite de paralogismes fondés sur la proximité, voire la synonymie, entre «esthétiser», «poétiser» et «embellir». Le raisonnement est le suivant : si on esthétise ou poétise la guerre, on l'embellit; or on ne peut plus faire une belle œuvre de guerre puisque la guerre moderne est odieuse, ce serait complaisant, inadéquat, mensonger. L'écrivain est donc censé lever ce paradoxe, ou plutôt cette contradiction, entre son art et son sujet. Cette logique prolonge à sa manière le procès de la littérature de guerre ouvert dès la fin des hostilités. Soit. Mais la synonymie conduit souvent à conclure que le texte esthétisant la guerre est forcément belliciste, et à surévaluer le pouvoir critique de la littérature. Pierre Schoentjes propose de dépasser cette doxa en développant la connaissance des œuvres poétiques afin d'appréhender «les raisons de la fascination pour la guerre, une fascination qui passe par l'esthétique et qu'il convient de comprendre si l'on veut lui résister.»

Et d'insister sur le pouvoir enthousiasmant, manipulateur, des chansons et de la poésie. C'est généraliser à toute la poésie de guerre les formes et l'influence avérée d'une partie de la production. C'est aussi prolonger l'équivalence entre l'esthétique, l'embellissement et le mensonge¹⁵⁶.

¹⁵³ Laurence Campa, *Poètes de la grande guerre. Expérience poétique combattante et activité poétique*, Paris / Condé-sur-Noireau, Classiques Garnier, 2010, p. 12, 13.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 33.

Elle conclut que guerre et esthétique ne sont pas contradictoires. En effet la Grande Guerre a suscité beaucoup d'œuvres diverses, poésie, roman, témoignage. Laurence Campa distingue la poésie patriotique de la poésie réaliste, comme poésie de témoignage, et explique que « l'innovation formelle¹⁵⁷ » n'est pas la préoccupation majeure. Claude Debon va plus loin :

Si l'on en vient maintenant aux tendances générales de la production littéraire pendant la guerre de 1914-1918, on constate que la période de la guerre est comme un *no man's land* de la littérature française, un temps mort, une enclave où il ne fait pas bon s'attarder. La littérature de guerre, à supposer même que cette expression ait un sens, aberration passagère mais ô combien excusable, doit être pudiquement passé sous silence, car elle fait honte¹⁵⁸.

On comprend toute la problématique de l'écriture de la guerre non seulement dans le choix d'écriture, de retransmission du réel, mais aussi dans le report de l'événement tragique sur le texte lui-même. De fait cette littérature a subi de nombreuses critiques, voire s'est trouvée éclipsée.

Apollinaire, victime de ces critiques, n'exalte pas la guerre. Son écriture ne glorifie pas le combat et ne tente pas de produire un documentaire sur le conflit, comme le montre Michel Décaudin :

Apollinaire n'est ni un esthète séduit par la guerre ni un belliciste cocardier pressé d'en découdre avec l'ennemi. Il ne parle sans doute pas comme un Barbusse dans *Le Feu* ou comme Cendrars dans *J'ai tué*. Mais son langage n'est pas non plus celui de l'exaltation des combats à la manière de Marinetti, pour citer un autre combattant, ou de la démesure verbale de l'arrière comme peuvent la pratiquer un Paul Fort ou un Edmond Rostand. Ses poèmes écrits dans la zone des armées sont d'une étonnante diversité formelle¹⁵⁹.

Michel Décaudin nous invite à lire Apollinaire sous un jour nouveau qui examine les poèmes de guerre comme de véritables poèmes dont la richesse ne serait pas occultée par la simple dimension de témoignages. Même si Laurence Campa montre que le quotidien du soldat peut être reconstitué par des « fragments épars¹⁶⁰ », elle propose l'idée qu'écrire la guerre permet une tentative pour l'appivoiser : « c'est conserver par la parole – comme par l'amour – son humanité et son identité. Tant que le poète parle, il vit ; s'il se tait, c'est la mort. Ensuite, pouvoir parler d'autre chose, c'est pouvoir s'abstraire, s'évader et tenir¹⁶¹ ». Daniel Delbreil examine bien la problématique soulevée :

Pendant un tel conflit, un conteur ou un romancier a-t-il « obligation » (morale, civique, patriotique) de le faire ? Peut-il parler d'autre chose – sans rapport avec la guerre – sans

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁵⁸ Claude Debon, Guillaume Apollinaire après la guerre, I, Calligrammes, Le poète et la guerre, Paris, Lettres Modernes-Minard, 1981, p. 19.

¹⁵⁹ Michel Décaudin, *Apollinaire*, Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 135.

¹⁶⁰ Laurence Campa, *Poèmes à Lou de Guillaume Apollinaire*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁶¹ Laurence Campa, *Poèmes à Lou de Guillaume Apollinaire*, *op. cit.*, p. 117.

donner l'impression soit de fuir la réalité, soit – pire encore de « trahir » ceux qui se battent¹⁶² ?

Daniel Delbreil parle ainsi « d'écriture de la discrétion et de la dignité ». L'écriture pour le poète revêt deux dimensions, une qualité de spectateurs, comme l'exprime Laurence Campa ainsi qu'une forme de salut, elle développe le pouvoir de la poésie dans l'appropriation de la guerre. Ainsi on peut voir dans l'écriture de la guerre une réaction face à l'horreur, l'inédit, l'innommable. Dire la guerre c'est maîtriser la dispersion, le non-sens et l'absurdité dans lequel le soldat se trouve pris.

Daniel Delbreil distingue alors plusieurs étapes dans l'écriture, le « brouillage », il s'agit de « dissimulation¹⁶³ », « par un travail de voilement » voir un « dédoublement » et enfin par l'utilisation du registre lyrique et « la métaphorisation ». Ceci s'oppose aux critiques dont Apollinaire a été victime concernant l'amoindrissement de sa qualité d'écriture. Isabelle Krzykowski nuance le point de vue d'Anna Boschetti¹⁶⁴, elle met aussi en valeur l'idée que les procédés d'avant-garde ne correspondent pas à l'exigence de l'écriture de la guerre. Claude Debon résume ainsi toute la problématique de l'impossibilité de dire la guerre :

Le problème de l'écriture peut être ainsi schématisé : il ne saurait être question d'autre chose que de la guerre (le réel : il faut supporter la guerre, continuer à la faire ou décider de la faire, dans tous les cas se situer et situer son action par rapport à elle) ; mais ce réel est indicible (la mort, comme la jouissance, ne se dit pas). Il faut donc biaiser avec le réel, exorciser le monstre¹⁶⁵.

Mais elle montre que la poésie d'Apollinaire, après *Alcools*, concernant la Grande Guerre, fut victime de critiques concernant la qualité de l'écriture. Ces jugements furent sévères et la dimension de jeux est même mise en accusation par Marie-Jeanne Durry. Elle affirme également qu'Apollinaire n'a jamais abdiqué ses qualités littéraires en écrivant la guerre.

De son côté Maïakovski a transposé l'idée même de combat dans l'écriture, il trouvera à l'occasion de la grande guerre la mise en œuvre de sa capacité de propagandiste. Bengt Jangfeldt explique ainsi :

Pour Maïakovski, la guerre ne se déroulait pas seulement sur les champs de bataille, c'était aussi un défi esthétique – et une opportunité. En marge de ses poèmes de guerre, Maïakovski a écrit, en quelques courtes semaines de l'automne 1914, une dizaine d'articles où il célèbre la guerre comme un bain régénérateur d'où allait naître un homme nouveau¹⁶⁶.

¹⁶² Daniel Delbreil, « Récits en guerre », dans Claude Debon (dir.), *L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Stavelot, Calliopées, 2006, p. 82.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶⁴ Isabelle Krzykowski, « La Poésie expérimentale à l'épreuve de la guerre, Apollinaire, Marinetti, Stramm », dans Claude Debon (dir.), *L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Stavelot, Calliopées, 2006, p. 198.

¹⁶⁵ Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après la guerre, I, Calligrammes, Le poète et la guerre*, Paris, Lettres Modernes-Minard, 1981, p. 20.

¹⁶⁶ Bengt Jangfeldt, *La vie en jeu : une biographie de Vladimir Maïakovski*, op. cit., p. 82.

Pour le poète russe, l'écriture de la guerre est un moyen de lutte contre cette absurdité et cette horreur. Maïakovski combine la poétisation de la guerre avec une parole de propagande allant ainsi plus loin qu'Apollinaire.

Cependant Cendrars s'est opposé à l'écriture de la guerre, pour lui l'activité de soldat était incompatible avec celle de poète, pire écrire la guerre pourrait s'apparenter à un jeu dont la légèreté serait scandaleuse. Claude Leroy explique que « Cendrars est fier de ne pas avoir écrit au front, contrairement à Apollinaire¹⁶⁷ ». La guerre constitue pour lui une rupture incompatible avec une esthétisation comme le montre Jean Carlo Flückiger :

À deux reprises, la guerre est venue mettre une fin provisoire à l'activité littéraire de Cendrars. Brusquement et radicalement en août 1914 : on connaît le sens héroïque de son engagement volontaire, sa montée au front, ses téméraires sorties en patrouille, sa blessure tragique. Rappelons simplement que ne pas écrire fut alors pour le poète une question d'éthique¹⁶⁸.

L. Campa ajoute :

Cendrars s'est maintes fois expliqué sur sa trajectoire de poète à partir de la prise de congé de 1917. Le 1er janvier 1944, il écrit à Jacques Henry Lévesque à propos d'*Au cœur du monde* : « Tout cela dort depuis 1917, date à laquelle j'avais pris congé des poètes sans leur dire un mot, les laissant à leur "malentendu". » Un an plus tard, les lecteurs de *L'Homme foudroyé* apprennent que Cendrars a « dit adieu non pas à la poésie, mais aux poètes et à Paris, et pour toujours. » En 1950, Cendrars s'explique à nouveau au micro de Michel Manoll : « En 1917, j'ai quitté Paris sans esprit de retour, après avoir cloué dans une caisse le manuscrit de *Au cœur du monde*. [...] J'avais pris congé de la Poésie. [...] Je vous parle de la poésie. Du malentendu de la poésie moderne. » Ainsi énoncée, cette prise de congé concerne essentiellement l'activité poétique telle que l'avaient conçue les avant-gardes et exercée par Cendrars dans les années 1913, puis prolongée, quoique d'une tout autre façon, le surréalisme dans l'entre-deux-guerres. Elle est un adieu à l'ancienne manière de Cendrars, celle des *Pâques* et du *Transsibérien*, au nom de l'amour, de la modernité et des conséquences mortifères de la notion d'avant-garde. Elle n'est pas censée concerner la poésie comme activité de l'esprit et du langage, ni le poème comme genre. Or, c'est bien la crucifixion du poème qui inaugure le comput, qui entraîne par contrecoup l'abandon symbolique de toute écriture de poèmes, qui justifie rétrospectivement le passage du vers à la prose. Mais en 1917, la rupture est loin d'être nette¹⁶⁹.

Cependant il écrit, en 1916, un poème long, *La Guerre au Luxembourg*¹⁷⁰. Il publie ensuite, en 1918, l'essai *J'ai tué*. Comme le souligne Jean Carlo Flückiger¹⁷¹, Cendrars ne reviendra sur l'expérience de la Grande Guerre qu'à l'occasion de la seconde guerre mondiale avec les livres de sa saga autobiographique, *L'homme foudroyé*, *La main coupée*, *Bourlinguer* et *Le lotissement du ciel*. Si Cendrars a renoncé à écrire la guerre il a cependant composé ce poème *La Guerre et le monde* que Marie-Paule Berranger analyse ainsi :

¹⁶⁷ Claude Leroy, *La main de Cendrars*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 37.

¹⁶⁸ Jean Carlo Flückiger, *Au cœur du texte : essai sur Blaise Cendrars*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1977, p. 29.

¹⁶⁹ Laurence Campa, *Poètes de la grande guerre. Expérience poétique combattante et activité poétique*, op. cit., p. 51.

¹⁷⁰ Mais il ne publie essentiellement que des ouvrages écrits avant la guerre.

¹⁷¹ Jean Carlo Flückiger, *Au cœur du texte : essai sur Blaise Cendrars*, op. cit., p. 31.

La Guerre et le monde, poème écrit après l'amputation, en 1916, met en cause « les beaux communiqués du dimanche », cette fois d'une façon plus critique à travers l'insouciance des enfants qui intègrent dans leurs scénarios de jeux les discours de la propagande et confondent tranchées et châteaux de sable, zeppelins et ballons, obus et fusées du feu d'artifice. Plus encore qu'une dénonciation de l'arrière apparaît le procès de la propagande et cette idée que le combat passe aussi par l'image : journaux, films, photographies filtrent et camouflent le réel ; l'œil à déclic de l'opérateur engloutit les cortèges historiques¹⁷².

Cendrars remet en cause les discours de propagande et surtout l'écart qui existe entre ces discours et la réalité de la guerre.

Nous pouvons constater que l'écriture de la guerre pose le problème crucial du choix stylistique de l'appréhension du réel. Aucune solution ne semble satisfaisante. Il ne faut pas tomber dans le bellicisme, le patriotisme mais se taire serait un non-sens. Mais Apollinaire et Maïakovski, et même Cendrars dans une certaine mesure, prennent alors le contre-pied de ce que la « morale » pourrait attendre. En effet, la guerre est montrée comme une fête et un spectacle tant visuel que musical.

Même si Cendrars rejette catégoriquement toute esthétisation de la guerre, il débute son poème *La Guerre au Luxembourg* par une marche militaire accompagnée de musique :

Une deux, une deux
Et tout ira bien...
Ils chantaient
Un blessé battait la mesure avec sa béquille
Sous le bandeau son œil
Le sourire du Luxembourg (GL101).

Il cultive un paradoxe entre la réalité brutale de la guerre et la musique qui maquille le réel. Il poursuit ce paradoxe en créant un tableau avec les couleurs « rouge, blanc, bleu » placées typographiquement à droite en donnant une dimension picturale à la guerre. De même dans le poème *Au cœur du monde*, il propose une vision artistique et auditive de la guerre :

L'auto violette du préfet croise l'auto rouge des pompiers,
Féeriques et souples, fauves et félines, tigresses comme des étoiles filantes.
Et tassement des effondrements. 129 [...]
Le ciel est tout mouvementé de clignements d'yeux imperceptibles
Prunelles, feux multicolores, que coupent, que divisent, que raniment les hélices
mélodieuses. (ACM130).

Les couleurs et le rythme dus aux mouvements de la chute et de l'explosion transfigurent la réalité de la guerre. La description d'un Paris mouvementé et dangereux offre une image fascinante pour le poète observateur, car les projectiles et les bombes qui créent ce spectacle sont le signe du danger. Les mots employés magnifient cette réalité inquiétante. Et pourtant l'évocation des blessures :

¹⁷² Marie-Paule Berranger, « *Du monde entier au cœur du monde* » de Blaise Cendrars, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2007, p. 91, 92.

Ils chantaient
Un blessé battait la mesure avec sa béquille
Sous le bandeau son œil (GL101),

rappelle que la guerre meurtrit l'homme. La peur et l'angoisse côtoient une légèreté incongrue. Cette association crée ainsi un choc que Cendrars ménage même s'il renonce à tout travail esthétique sur le thème de la guerre.

Maïakovski comme Cendrars crée une représentation de la guerre comme un « spectacle ». Il en fait un tableau coloré :

Et sur la place sombrement cernée de noir
a coulé un jet de sang vermillon ! (V12-30 La guerre est déclarée¹³⁵),

en jouant sur les symboles du rouge et du noir qui vont introduire des images de guerre et de danger dans un grossissement épique. Dans le poème *La Cinquième Internationale* :

Mais qu'est-ce que c'est ? Vite, vite, il faut voir ! J'écarte les nuages. La main en visière. J'ai fixé mes yeux sur la terre. Hier encore, enchaînée par des frontières, la Russie formait un grand oasis rouge isolé. Aujourd'hui la moitié de l'Europe est en flammes. Le feu perce les frontières géographiques de la Russie. A l'ouest, répondant au salut de bras enflammés, flamboie l'incendie allemand. Du corps rouge de la Russie, du corps rouge de l'Allemagne se détachent en bras de feu les colonnes du prolétariat. (PO3- 5I 115),

le poète, qui s'est dévissé le cou, prend de la hauteur pour observer le conflit. Ainsi il crée un tableau grandiose, vu en plongée, la guerre est représentée comme une masse colorée et en flammes. Dans le poème *La Guerre et le monde*, des portées musicales sont placées dans le texte pour assurer la mise en musique des prières qui mettent en valeur le sacrifice christique ici devenu vain. Le rythme « accelerando » est donné à plusieurs reprises pour assurer la dimension spectaculaire de la guerre qui se prépare. De même Maïakovski construit son poème comme une véritable montée en puissance du spectacle. Le nombre de spectateurs augmente :

Là-bas,
les femmes,
coiffées en bataille pour la soirée chic,
balançaient les cent plumes de leurs chapeaux.
Et les hommes faisaient gronder les touches des trottoirs,
tapseurs déchaînés des lupanars des rues. (PO1-GM151),

et les tambours marquant le début du spectacle :

T-s-s-s-s.
Ça gronde.
Des tambours, de la musique ?
Est-ce bien ça ?
Est-ce bien elle,
elle-même ?
Oui !
ÇA COMMENCE. (PO1-GM159),

posent une mise en scène parfaitement orchestrée. Maïakovski en fait une véritable représentation sollicitant même « l'accessoiriste » :

Accessoiriste !
Prépare un catafalque !
Rajoute des veuves dans la foule,
Il y en a encore trop peu ! (PO1-GM165)

L'ironie mordante de Maïakovski, qu'il exprime ici, rappelle au lecteur que le spectacle qu'il s'apprête à regarder avec distance est en réalité l'événement auquel il va prendre part et pendant lequel il souffrira. L'aspect factice du spectacle côtoie, comme chez Cendrars, l'horreur des combats, Maïakovski n'épargne pas au lecteur des images crues telles que :

C'est parce qu'elle fleurit
que la gangrène aux feuilles jaunes entête
sur des plates-bandes de tués. [...]
Ils diront : il n'y avait ni obus, ni fusée
et bien sûr pas de forteresse. (V12-30 Somptueuses absurdités 205)

Maïakovski, comme Cendrars dans *La Guerre et le monde*, bâtit un poème qui travestit la guerre comme un jeu, une plaisanterie ramenant les horreurs évoquées à un spectacle inoffensif. La métaphore de la « gangrène » en fleur qui pousse sur les cadavres de soldats renforce l'aspect tragique de la guerre que la négation des obus et des fusées semble contredire. Maïakovski exprime donc l'indicible de la situation. Il utilise donc un procédé provocateur pour évoquer la guerre et pour renforcer sa dénonciation.

Apollinaire met lui aussi en scène le caractère spectaculaire de la guerre. Une forme de beauté se dégage de la situation que vit le poète comme on peut le voir :

Je me suis engagé sous le plus beau des cieux
Dans Nice la Marine au nom victorieux [...]

Un bel après-midi de garde à l'écurie
J'entends sonner les trompettes d'artillerie

J'admire la gaieté de ce détachement
Qui va rejoindre au front notre beau régiment (CALL ÉTENDARDS211)¹⁷³.

Apollinaire donne à entendre et à voir. L'association peut là encore paraître paradoxale. Il traite la guerre dans un aspect festif et magnifié en transfigurant ces visions comme celle-ci :

Au-dessus de Paris un jour
Combattaient deux grands avions
L'un était rouge et l'autre noir
Tandis qu'au zénith flamboyait
L'éternel avion solaire (CALL ONDES171).

¹⁷³ Les connotations de « beauté » et le thème de la musique est repris :
Le bon chanteur Girault nous chante après 9 heures
Un grand air d'opéra toi l'écoutant tu pleures (CALL ÉTENDARDS212).

Le jeu de couleurs s'apparente à des symboles dont le poète donne la clé. Le spectacle des deux avions correspond à son évolution personnelle entre passé et présent. Le poète-soldat est engagé volontaire mais spectateur impuissant de la guerre. Or il projette son imaginaire sur l'aspect trivial et dangereux de la guerre. Comme dans le poème « De la batterie de tir » :

O nous les très belles couleurs (CALL CASE D'ARMONS232),

les balles tirées sont désignées par des métaphores qui les transforment en un tableau chatoyant. Les bombes sont assimilées à un feu d'artifice qui se confond avec l'évocation du corps féminin. Les sens se trouvent en éveil devant la fantasmagorie que se crée mentalement et poétiquement le poète. La même idée se retrouve :

Sur la planche brillent des fusées détonateurs joyaux
dorés à tête émaillée
Noirs blancs rouges
Funambules qui attendent leur tour de passer sur les trajectoires
Et font un ornement mince et élégant à cette demeure souterraine
Ornée de six lits placés en fer à cheval
Six lits couverts de riches manteaux bleus (CALL LUEURS DES TIRS255),

la tranchée est vue comme un palais d'où l'on voit le spectacle, sorte de déguisement du réel qui devient aussi spectacle musical :

Ici la musique militaire joue
Quelque chose
Et chacun se souvient d'une joue
Rose
Parce que même les airs entraînants
Ont quelque chose de déchirant quand on les entend à la guerre (CALL OBUS COULEUR DE LUNE290).

Cependant on peut observer un paradoxe, car la douleur est bien présente. Apollinaire, si souvent critiqué pour la légèreté de ses descriptions, n'occulte pas le caractère monstrueux de la guerre. Le paradoxe de la beauté et de la laideur unies crée le choc. Apollinaire a donc bien transfiguré la guerre en un spectacle fascinant mais dangereux. On peut également voir le choix d'une stylisation de la vision de la guerre même dans une confrontation permanente avec le réel représenté.

Enfin Apollinaire, Cendrars et Maïakovski mettent en œuvre un recul critique. Cendrars propose, dans *La Guerre au Luxembourg*, une hésitation entre le caractère dangereux de la guerre, les mutilations traitées comme des faits anecdotiques et la légèreté d'un jeu. L'évocation des activités des enfants semble détruire aussitôt les représentations de la guerre et de sa gravité :

On enlève les yeux aux poupées pour réparer les aveugles
J'y vois ! j'y vois !
Ceux qui faisaient les Boches sont maintenant brancardiers

Et ceux qui faisaient les morts ressuscitent pour assister à la merveilleuse opération (GL103).

L'amusement qui préside au jeu introduit une légèreté qui peut sembler provocatrice mais qui accentue le caractère le plus inacceptable du conflit et renvoie aux décideurs leur insoutenable conscience quand ils ont décidé du combat. La métaphore du jeu ne fait que dénoncer l'atrocité du conflit. De même dans *Au cœur du monde* :

Un nénuphar sur la Seine, c'est la lune au fil de l'eau.
La Voie Lactée dans le ciel se pâme sur Paris et l'étreint
Folle et nue et renversée, sa bouche suce Notre-Dame.
La Grande Ourse et la Petite Ourse grognent autour de Saint-Merry. (ACM127),

la vision céleste qui s'appuie sur la personnification de la Voie Lactée projette la terre dans le ciel, comme une sorte d'interaction qui révèle en fait que le danger vient du ciel dans une communion mortifère.

Maïakovski emploie fréquemment des images pour représenter la guerre comme dans le poème « Journal du soir » (V12-30 135) la déclaration de la guerre suscite un rêve de la ville, par une série de métaphores et de comparaisons qui envahissent le texte de manière quasi prémonitoire. Maïakovski recherche un effet de style pour traduire l'horreur de la guerre en conférant un mouvement épique à la situation à venir. Il emploie de plus une personnification des océans comme :

Les océans aux cheveux gris
sont sortis de leurs berges
et ont planté dans l'arène leurs yeux troubles (PO1-GM163).

La métaphore filée de « l'arène » qui voit l'entrée des « guerriers » se développe ainsi :

Pour le début des jeux sanglants,
tendu comme un accouplement,
retenant son souffle, l'instant s'est arrêté. (PO1-GM165).

Maïakovski convoque un référent antique qui met en scène le combat avec intensité. Les références culturelles contribuent à cette esthétisation que mène Maïakovski pour mettre en valeur une vision hyperbolique dont la densité est assurée par le temps suspendu.

Par ses choix d'écriture, Apollinaire transfigure la guerre en chant d'amour fascinant sans pour autant en omettre le danger omniprésent, il s'agit pour lui de mettre ainsi en scène une lutte pour la vie. On retrouve cette association entre le lyrisme amoureux et la guerre magnifiée :

Le ciel est étoilé par les obus des Boches
La forêt merveilleuse où je vis donne un bal
La mitrailleuse joue un air à triples-croches
Mais avez-vous le mot
Eh! oui le mot fatal
Aux créneaux Aux créneaux Laissez là les pioches (CALL CASE D'ARMONS243).

Enfin cette esthétisation représente une forme d'espoir ténu comme dans le poème « MERVEILLE DE LA GUERRE » :

Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit
Elles montent sur leur propre cime et se penchent pour regarder
Ce sont des dames qui dansent avec leurs regards pour yeux bras et cœurs

J'ai reconnu ton sourire et ta vivacité

C'est aussi l'apothéose quotidienne de toutes mes Bérénice dont les chevelures sont
[devenues des comètes
Ces danseuses surdorées appartiennent à tous les temps et à toutes les races
Elles accouchent brusquement d'enfants qui n'ont que le temps de mourir

Comme c'est beau toutes ces fusées (CALL OBUS COULEUR DE LUNE²⁷¹).

Les exclamations récurrentes et naïves peuvent sembler provocatrices par l'usage de l'oxymore et l'enthousiasme généré ainsi que par la personnification des fusées vues comme des femmes. Pour aller plus loin, il pousse sa vision provocatrice par des formules comme :

Ah Dieu! que la guerre est jolie
Avec ses chants ses longs loisirs (CALL LUEURS DES TIRS²⁵³),

A savoir si la guerre est drôle
Les masques n'ont pas tressailli

Mais quel fou rire sous le masque (CALL LUEURS DES TIRS²⁶⁵),

l'exagération placée dans le décalage entre la guerre, son implicite charge porteuse de mort et les qualités hyperboliques dont il la dote montre une réflexion ironique sur la réalité du conflit vécu de l'intérieur. Les formules qu'Apollinaire a employées pour esthétiser la guerre ont suscité beaucoup de commentaires voire de critiques mais les tentatives d'analyser ces expressions s'attachent toutes à relever leurs points communs c'est-à-dire la capacité à métamorphoser le réel par le thème de l'émerveillement et à relever l'aspect féérique que l'imaginaire d'Apollinaire a ainsi transfiguré, comme le montre Annette Becker :

Ainsi, l'oxymore scandaleux (« la guerre est jolie »), appelé à devenir le vers le plus célèbre et le plus incompris après la mort d'Apollinaire, naît de ces interversions de rôles entre l'avant et l'arrière, l'amour et la mort, l'homme et la femme.
Des écrivains, des artistes, des intellectuels, exprimeront après coup, dans les années vingt et trente, leur ressenti face à la guerre : beauté et violence, désespoir et fascination¹⁷⁴.

Claude Debon explique ainsi : « Cet espace mystérieux et féérique, “élucidé” par les engins de mort, qui seuls en effet détiennent la clé de l'avenir, selon le camp auquel appartiendra la victoire, tend ainsi à devenir l'espace de l'initiation où, comme dans *Un Fantôme de nuées*, se

¹⁷⁴ Annette Becker, « La Grande Guerre de Guillaume Apollinaire. De la littérature à l'histoire », dans Laurence Campa (dir.), *Apollinaire en archipel*, Revue de sciences humaines, Lille, Septentrion, 2012, p. 123.

célèbre un mystère des temps modernes¹⁷⁵ »¹⁷⁶. Michel Décaudin analyse bien le sens des poèmes d'Apollinaire :

On s'est référé au vers « AH Dieu ! Que la guerre est jolie » sans voir que la suite du poème appelle une lecture en antiphrase. On a de même interprété à la lettre le titre « Merveille de la guerre » en croyant qu'il s'en émerveillait alors que le contexte et les autres emplois qu'il fait de ce mot montrent qu'il emploie au sens ancien de chose extraordinaire : un terrible bouleversement s'empare de lui devant la nudité de l'existence qui lui est imposée, la fusion des éléments qu'elle implique, le drame renouvelé de l'identité, l'insoluble relation de soi à soi et de soi au monde. Il est certain qu'il a été fasciné par le ciel illuminé de fusées et par l'éclat des canonnades, comme beaucoup de combattants : les témoignages ne manquent pas sur ce point¹⁷⁷.

L. Campa propose ceci :

Par la suite, la perception du poème se dégrada, tout comme la figure du combattant et la totalité de sa poésie de guerre, conséquence des doutes émis par l'entourage du poète et des coups portés par les surréalistes. L'histoire est connue : pendant que Breton dénonce le «conformisme» de la production apollinarienne entre 1914 et 1918, plusieurs amis et témoins d'Apollinaire accréditent, à la suite de Jules Romains, la thèse d'un «changement de front» du poète après sa blessure, c'est-à-dire d'un infléchissement et d'une réorientation de sa poésie¹⁷⁸.

Ces critiques proposent une lecture nouvelle dépourvue d'un jugement qui occulte la valeur artistique de l'œuvre d'Apollinaire au profit d'un jugement moralisateur jusque là trop répandu.

Cendrars propose lui aussi une forme d'ironie dans sa vision de la guerre dans *La Guerre au Luxembourg* en jouant sur le vocabulaire des enfants qui jouent :

Il n'y a que les petits enfants qui jouent à la guerre
La Somme Verdun
Mon grand frère est aux Dardanelles
Comme c'est beau
Un fusil MOI !
Cris voix flûtées
Cris MOI !
Les mains se tendent
Je ressemble à papa
On a aussi des canons
Une fillette fait le cycliste MOI !
Un dada caracole
Dans le bassin les flottilles s'entrecroisent
Le méridien de Paris est dans le jet d'eau
On part à l'assaut du garde qui seul a un sabre authentique
Et on le tue à force de rire (GL101)

Il crée un décalage frappant entre l'envie de jouer à la guerre et l'obligation de participer au conflit quand on est soldat. Cendrars joue sur le caractère factice des armes qui s'opposent

¹⁷⁵ Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après Alcools, I, Calligrammes, Le poète et la guerre*, Paris, Lettres Modernes-Minard, 1981, p. 147.

¹⁷⁶ En effet, selon Laurence Campa, « il charge ainsi la mort de modifier la guerre et de la métamorphoser ».

¹⁷⁷ Michel Decaudin, *Apollinaire, op. cit.*, p. 134, 135.

¹⁷⁸ Laurence Campa, *Poètes de la grande guerre. Expérience poétique combattante et activité poétique*, op. cit., p. 39, 40.

violemment à la dédicace pour ses amis morts au combat. Il est à noter que Cendrars n'a pas toujours évoqué la guerre par ce procédé. Dans la *Prose du transsibérien*, il rapporte des faits concernant le conflit russo-japonais de 1905 auquel il n'a pas assisté mais qui sert de contexte au voyage en transsibérien. La description des différentes étapes du voyage s'appuie sur des hyperboles et le registre fantastique. Il crée ainsi un mouvement épique que le voyage en transsibérien met particulièrement en valeur.

Ainsi Apollinaire et Cendrars ont développé des visions différentes de l'écriture de la guerre. Maïakovski a orienté ce regard sur les événements vers une dimension de propagande. Cendrars a été sévère, comme le souligne Christine Le Quellec Cottier : « Au contraire d'Apollinaire qui versifiait la guerre ou d'un Léger qui la peint, Cendrars l'écrute en 1918 en publiant *J'ai tué*, qui crache son droit au meurtre légal. L'eustache à la main, il a tué, puisqu'il voulait vivre [...] ¹⁷⁹ ». Cendrars reproche à Apollinaire sa capacité à métaphoriser le réel, alors que lui, dans son écriture de la guerre, il en a démontré toute l'horreur et exploré aussi la violence. Ainsi Aude Bonord démontre qu'« Au lieu d'esthétiser la violence guerrière comme plusieurs poètes l'ont fait pour la première guerre, Cendrars prend le parti d'esthétiser la violence de l'amour absolu ¹⁸⁰ ». L'écriture de la guerre montre la mise en jeu de choix stylistiques qui révèle la transcription d'une vision personnelle mais plus encore une interrogation fondamentale sur le rôle du poète dans le monde dans lequel il vit. L'esthétisme reviendrait à une poétisation manifestant un recul critique toujours présent pour signifier une dénonciation.

1. 1. 2. 4. La guerre comme rupture et la question de l'avenir.

Le bilan de la première guerre mondiale est catastrophique. Près de neuf millions de soldats sont morts au combat, plus de dix-huit millions sont revenus blessés sans compter la grippe espagnole qui a fait deux millions de morts en Europe en 1918. Paul Valéry dresse ainsi un bilan :

Nous sommes une génération très infortunée à laquelle est échu de voir coïncider le moment de son passage dans la vie avec l'arrivée de ces grands effrayants événements dont la résonance emplira toute notre vie.

On peut dire que toutes les choses essentielles de ce monde ont été affectées par la guerre, ou plus exactement, par les circonstances de la guerre : l'usure a dévoré quelque chose de plus profond que les parties renouvelables de l'être ¹⁸¹.

¹⁷⁹ Christine Le Quellec Cottier, *Blaise Cendrars : Un homme en partance*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010, p. 43.

¹⁸⁰ Aude Bonord, « Violence et sainteté : le saint comme contre-point dans les "Mémoires", dans *Violence et sacré*, Continent Cendrars numéro 12, Paris, Champion, 2006, p. 89.

¹⁸¹ Paul Valéry, *Variété I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / essais », 2002, p. 31.

La guerre a marqué les corps et les esprits. Beaucoup d'artistes engagés sont morts au combat. L'appréhension de la guerre fut différente. Claude Debon explique la réaction des poètes face à la guerre :

Aussi, une fois subi le premier choc psychologique, voit-on les esprits s'habituer progressivement à l'état de guerre et, surtout à partir de 1913, reprendre peu à peu des habitudes de temps de paix [...] Il apparaît que ceux d'entre eux qui abordèrent la guerre à l'âge adulte – ce fut le cas d'Apollinaire – subirent un choc psychologique plus profond que leurs cadets. Le monde qui s'écoulait était le leur, celui qu'ils avaient bâti eux-mêmes, souvent avec enthousiasme. Les jeunes générations, tournées vers l'avenir, et accusant plus ou moins consciemment leurs aînés de la catastrophe, conservaient une attitude plus grande à la distance et à l'esprit critique¹⁸².

Toute la génération de l'avant-garde artistique avide de nouveauté a connu des désillusions. Mais comme le souligne Claude Debon :

La « révélation » du soldat de 1914, ce fut la dégradation physique, la mort, un héroïsme bien peu spectaculaire. Point de vérité à rapporter, sinon celle de la misère et de l'absurdité. La vie ordinaire lui apparaît un paradis qu'il n'a pas su goûter à son juste prix. Dans le cas d'un humaniste comme Apollinaire, on ne saurait de plus évoquer le temps d'avant la guerre comme « la terne et tranquille monotonie des jours »¹⁸³.

Quant à l'avenir elle précise : « Dans le même ordre d'idées, il annonce des temps nouveaux, une renaissance du monde au sortir de la guerre, une puissance renouvelée de l'homme, maître du monde¹⁸⁴ ».

La question du sens pose problème. Quelle pourrait être l'aboutissement d'un tel conflit ? Peut-on y trouver un sens ? L'héroïsme lui-même a-t-il perdu tout sens dans cette boucherie ? L'écriture de la guerre ne pose pas que des questions de style, cela serait trop réducteur, mais des questions de sens.

Pour Cendrars, Maïakovski et Apollinaire, les guerres et les grands combats de ce début de siècle constituent des événements fondamentaux qui ont bouleversé l'époque et annoncé une nouvelle ère. Cette prise de conscience leur est commune, ils ont, en effet, vécu de près ces événements. La guerre représente la fin d'une période. Les images de destruction sont ainsi nombreuses. Cendrars, dans la *Prose du Transsibérien*, pose un climat de guerre avec l'évocation du conflit russo-japonais :

En Sibérie tonnait le canon c'était la guerre
La faim le froid la peste le cholera
Et les eaux limoneuses de l'Amour charriaient des millions de charognes (PR20).

L'énumération des pires fléaux liés à la guerre, le caractère aléatoire et incertain du voyage entrepris ne font qu'activer une angoisse qui va croître tout au long du poème. En effet il précise :

¹⁸² Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après Alcool, op. cit.*, p. 16.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 121.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 118.

Nous disparaissions dans la guerre en plein dans un tunnel
La faim, la putain, se cramponne aux nuages en débandade
Et fiente des batailles en tas puants de morts (PR25),

l'image du tunnel peut être lue au sens propre et au sens figuré. Cendrars joue sur le sens des mots pour développer ce climat de peur qu'il accentue par les images suivantes :

J'ai visité les hôpitaux de Krasnoïarsk
Et à Khilok nous avons croisé un long convoi de soldats fous
J'ai vu dans les lazarets des plaies béantes des blessures qui saignaient à pleines orgues
Et les membres amputés dansaient autour ou s'envolaient dans l'air rauque [...] (PR31),
Je débarquai à Kharbine comme on venait de mettre le feu aux bureaux de la Croix-Rouge
(PR32).

Cendrars achève ce compte rendu de la guerre par des images de confusion, résultat d'un monde à feu et à sang. Le thème de la destruction s'est alors instauré durablement dans le poème.

Pour Maïakovski, les conflits du début du XX^e siècle, comme la guerre et la révolution, ont naturellement constitué des événements majeurs qui ont bouleversé le monde. Les images de destruction sont nombreuses et construites comme des fantasmagories proches du délire comme :

De toutes façons
c'est pour nous le dernier soleil,
le soleil d'Austerlitz ! [...]
Aujourd'hui Napoléon c'est moi ! (V12-30 Moi et Napoléon153).

C'est un cataclysme total qui se lit dans ce face-à-face proche de la mégalomanie avec Napoléon. Le poète se place en combattant dans un monde à feu et à sang. Il pose le problème de sa participation au combat ; rejetant l'indifférence, il prend en charge la souffrance et le combat dans un face à face avec le « soleil », ennemi déifié. Le poème « Marre » en témoigne ainsi :

Pour l'histoire.
Quand tout le monde se disposera pour aller au paradis ou en
enfer,
et que la terre fera son bilan
souvenez vous :
en 1916
tous les gens beaux avaient disparu de Petrograd. (V12-30 Marre267).

Les images de destruction s'enchaînent, la terre et la nature sont prises dans cette atmosphère de confusion meurtrière. En personnifiant ainsi la terre, Maïakovski crée une sorte de cataclysme général qui échappe à l'homme qui l'a provoqué.

De plus dans la perspective de l'engagement futuriste, Maïakovski montre un rejet d'anciennes valeurs sclérosées comme il l'affirme dans le poème *150 000 000* :

Nous,

pour construire du nouveau, il nous faut non seulement
déborder d'imagination,
mais encore dynamiter le vieux. (PO2- 105M311)

Ce rejet du passé, typique du futurisme, affirmé grâce à des exclamations et l'utilisation d'un « nous » collectif, proche de l'utopie, permet d'envisager l'avenir et son renouveau¹⁸⁵. Les valeurs politiques, sociales et littéraires sont rejetées comme emprisonnant l'homme et le créateur dans une forme de passéisme.

Apollinaire prend conscience, dès l'annonce de la guerre, que le monde est en train de changer. Il dit adieu à un passé désormais révolu pour un avenir tout à fait incertain. Le poète vit intimement ce changement en l'appliquant à sa propre vie. Il exprime ses doutes dans le poème « Les collines » :

L'un était toute ma jeunesse
Et l'autre c'était l'avenir
Ils se combattaient avec rage
Ainsi fit contre Lucifer
L'Archange aux ailes radieuses (CALL ONDES171).

Le combat des avions est symbolique, il représente deux époques qui s'affrontent dans une vision lyrique et biblique. La référence à Lucifer et l'Archange préfigure un pressentiment des bouleversements à venir. La question qu'il pose à la cinquième strophe :

Où donc est tombée ma jeunesse (Id.171).

Il montre cette adéquation entre l'histoire du monde et sa propre histoire. Il réitère son angoisse par l'image de la fugacité du parfum appliquée à sa jeunesse :

Jeunesse adieu jasmin du temps
J'ai respiré ton frais parfum (CALL ONDES174),

de même dans le poème « La petite auto » :

Nous dûmes adieu à toute une époque
[...]
Je m'en allais portant en moi toutes ces armées qui se battaient (CALL ÉTENDARDS207),

il montre, par l'utilisation du « nous », cette conscience aiguë d'un changement inévitable. C'est toute une époque qui disparaît et réactive la mélancolique nostalgie d'Apollinaire.

Cependant on perçoit un mouvement contraire. La destruction que la guerre a provoquée va tout de même mener à une idée de renaissance partagée par les trois poètes. En effet, ils se projettent dans un avenir fait d'inconnu et de modernité.

¹⁸⁵ Ce passé renié est la marque de la soumission et de la misère que le régime politique impérial avait maintenues.

L'écriture prend également pour Cendrars une forme de solitude qui renie le passé comme :

Je suis l'homme qui n'a plus de passé. — Seul mon moignon me fait mal. —
J'ai loué une chambre d'hôtel pour être bien seul avec moi-même. (ACM128).

Il s'agit de renoncer à soi pour re-naître comme il a renoncé au bras mutilé. L'œuvre poétique conditionne cet apprentissage du renoncement. Le récit de sa naissance dans *Au cœur du monde* :

Mon premier cri ! Il enfonça mon tympan. Et le feu que je venais de lâcher me coula par les oreilles droit au cœur
J'entendis pour la première fois comme un borborygme géant parole confuse pour celui qui vient au Monde. (ACM136),

illustre bien ce passage d'un monde à l'autre dans une forme de souffrance nécessaire.

Maïakovski développe fortement la notion de renaissance. Il se projette fréquemment dans l'avenir et sa foi dans la troisième révolution, celle de l'esprit, motive sa continuelle évocation de l'avenir. Il exprime cette volonté dans le poème « La révolution » :

Citoyens !
Aujourd'hui s'effondre l' « Avant » millénaire.
Aujourd'hui la base du monde est revue.
Aujourd'hui
nous allons refaire la vie
jusqu'au dernier bouton de capote. (V12-30 La révolution323)

L'anaphore d' « aujourd'hui » révèle le choix d'un renouvellement. Pour cela il emploie des références à la Bible comme :

Nous apportons à la terre de nouvelles tables de la loi
venues de notre gris Sinaï. (V12-30 La révolution331)

Cette référence biblique représente symboliquement l'institution d'une nouvelle ère très attendue, signe d'une victoire. Le terme « aujourd'hui » dans ces vers :

C'est au dessus de la poussière soulevée par les combats
au dessus de tous ceux qui rongeaient leur frein, désespérés de l'amour,
aujourd'hui
devenue réalité inouïe,
la grande hérésie des socialistes. (V12-30 La révolution335),

est indissociablement lié à l'avènement d'une nouvelle ère permise par la révolution. Plus encore Maïakovski s'octroie un rôle essentiel dans cette construction de l'avenir comme on le voit :

Mais moi, sur
la terre, je suis
le seul
hérald des vérités à venir. (PO1-GM145)

Le rôle du poète passe par l'usage de la parole qu'il détient dans le but de la transmettre au monde. Le poète porte donc cette parole en révélant un avenir qu'il faut construire. C'est tout l'idéal du poète qui s'exprime ainsi. Formuler l'avenir revient à le créer comme il l'énonce :

Mais le poète
ce qui l'intéresse
c'est aussi
ce qu'il y aura dans deux cents ans
ou
même
cent. (PO4-PV203)

Tout l'enjeu est de convaincre le peuple de participer à cette création¹⁸⁶.

Apollinaire, conscient lui aussi des changements de son époque, se fait réceptif au monde nouveau qui est en train de naître, comme on le voit dans « Les collines » :

Tu vois que flambe l'avenir
Sache que je parle aujourd'hui
Pour annoncer au monde entier
Qu'enfin est né l'art de prédire [...]
Certains hommes sont des collines
Qui s'élèvent d'entre les hommes
Et voient au loin tout l'avenir
Mieux que s'il était le présent
Plus net que s'il était passé (CALL ONDES, 171, 172),

le poème, empreint d'un vocabulaire de prédiction, illustre l'idée que la parole poétique constitue une prophétie. Cette notion qu'Apollinaire montre ici :

Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire
Qui fut à la guerre et sut être partout
Dans les villes heureuses de l'arrière
Dans tout le reste de l'univers (CALL OBUS COULEUR DE LUNE272),

n'est pas sans rappeler les préoccupations de Maïakovski de transmettre sa parole du poète à ses contemporains par sa vision et une connaissance du monde à venir. Apollinaire axe son discours sur une forme de divination et se projette bien dans le monde de demain. Cette idée se retrouve encore :

Je sentais en moi des êtres neufs pleins de dextérité
Bâtir et aussi agencer un univers nouveau
Un marchand d'une opulence inouïe et d'une taille prodigieuse (CALL ÉTENDARDS208),

la métaphore de la naissance illustre bien l'idée que la guerre conditionne l'avènement d'une nouvelle ère. Le lyrisme amoureux d'hier provoque, associé à la métaphore du printemps

¹⁸⁶ Maïakovski inclut le « nous » collectif dans son poème pour promouvoir son élan révolutionnaire :
Nous ferons naître,

nous enverrons
un jour un homme. (PO4-VI53)

comme renaissance, au-delà des incertitudes, l'espoir d'un avenir meilleur, comme il l'exprime :

[...] Cri vers le printemps de paix qui va venir
Entends le cri des hommes
Mais mon cri va vers toi mon Lou tu es ma paix et mon printemps (PL 389),

il montre cependant que l'espoir suscité par l'amour coexiste avec l'inquiétude due à l'incertitude de l'issue de la guerre et de la destinée du soldat. Ainsi Apollinaire oscille entre des images de destruction et d'avenir en suspens.

Ainsi les trois poètes ont accueilli la guerre comme un acte fondateur d'une ère nouvelle qui a bouleversé leur existence d'homme et leur parcours d'écrivain pour une remise en question de l'écriture même.

1. 2. Une époque de changements : ruptures et innovations.

Les bouleversements politiques et économiques que traverse le monde à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle induisent une vision du monde transformée, où la stabilité n'est plus une valeur admise et sûre. Les arts sont les témoins de ces transformations qui prennent la forme de remises en question radicales.

1. 2. 1. Mutations en arts et art de la mutation.

Chez les artistes, le besoin de s'affirmer se manifeste par la volonté de créer du nouveau, de renoncer à un académisme sclérosant et par une vision novatrice du réel et des moyens employés par l'art pour le retranscrire.

1. 2. 1. 1. Art et modernité.

La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle sont marqués par une intense création artistique. Des courants picturaux ont bouleversé les conceptions anciennes et traditionnelles de la peinture. Ces changements mettent en place une réflexion sur le rapport de la représentation avec le monde réel. Trois grands mouvements se distinguent par les idées novatrices et l'influence considérable qu'ils ont exercée sur l'évolution de l'art. Il s'agit, en premier lieu, du cubisme qui n'est plus une simple imitation du réel, mais un langage neuf qui remet en cause la notion même de représentation du réel. Le néo-primitivisme russe, ensuite, représenté par Michel Larionov et Natalia Gontcharova, s'appuie sur l'héritage populaire et traditionnel russe comme source d'inspiration. Enfin, les recherches expérimentales mènent à

l'abstraction à travers le suprématisme illustré par Malévitch qui propose des formes « non objectives » libérées de tout lien avec la représentation du réel constituant une nouvelle réalité par elles-mêmes et le rayonnisme qui prône une peinture qui s'attache non à la représentation de la réalité mais à la combinaison des rayons lumineux.

La fin du XIX^e siècle voit la création de nouveaux salons de peinture permettant aux peintres de s'exprimer plus librement. En effet, en 1884, l'Académie ne dirige plus les Beaux-arts, ainsi on constate un renouveau du marché de l'art par le biais des galeries. En 1895 le Salon des indépendants est créé et en 1903 ce sera le tour du Salon d'automne. De nombreux peintres se dressent contre l'académisme qui imposait des sujets figés. Les peintres réalistes, avec Courbet en chef de file, s'éloignent de cette conception artificielle de l'art. Manet crée un scandale avec « Olympia » en 1863, il sera défendu, dans de nombreux articles, par Zola qui dénoncera les sujets, la facture et les conventions rigides que l'Académie impose aux peintres.

À la fin du XIX^e siècle, les impressionnistes révolutionnent l'art. En essayant de percevoir la lumière et les variations colorées qu'elle produit sur les paysages devenus ainsi changeants, les peintres, tels Monet avec « Impression, soleil levant » (1872), rompent avec une peinture réaliste et académique. Les objets représentés perdent leurs contours nets pour se fondre dans une atmosphère floue. Les innovations picturales se poursuivent notamment par des simplifications de formes et des variations de point de vue. Les progrès scientifiques participent à ce bouillonnement culturel. Architectes et artistes travaillent, par exemple, ensemble en illustrant notamment l'Art Nouveau, les formes y sont travaillées par des courbes. Ces bouleversements offrent des perspectives nouvelles d'exploration de l'art. L'art figuratif évolue avec le fauvisme qui prône une vision très colorée et expressive du monde. En 1905, le troisième Salon d'automne expose des peintres fauvistes. Philippe Dagen et Françoise Hamon précisent cela :

Le 18 octobre 1905, le troisième Salon d'automne s'ouvre au Grand Palais. Mais le président de la République, Émile Loubet, refuse de l'inaugurer. La presse l'a averti que le Salon contient des œuvres inacceptables. Réunies salle VII, elles sont signées Camoin, Derain, Manguin, Marquet, Matisse et Vlaminck. D'un buste d'enfant placé au centre, le critique Louis Vauxelles écrit dans le *Gil Blas* que c'est « Donatello chez les fauves ». Le mot fait mouche. La salle VII devient bientôt la « cage aux fauves » et les peintres qui y rugissent les adeptes du « fauvisme ». Le terme est demeuré depuis lors¹⁸⁷.

Philippe Dagen et Françoise Hamon rapportent ainsi les critiques désobligeantes dont les peintres fauves ont été victimes, l'incompréhension devant le travail accordé au jeu de couleurs et au choix des contrastes. La violence des coloris et l'éloignement de la

¹⁸⁷ Philippe Dagen, Françoise Hamon, *Histoire de l'art, Époque contemporaine XIX^e-XX^e*, Paris, Flammarion, 2011, p. 262.

représentation du réel conduisent à un scandale, comme l'illustre *La Femme au chapeau* de Matisse qui « suscite l'hilarité et la fureur, répétition du scandale de l'*Olympia* de Manet¹⁸⁸ ». Comme le précisent Philippe Dagen et Françoise Hamon, le scandale a permis à de jeunes peintres de s'affirmer et de pouvoir mener leurs recherches picturales, pressentant la « nécessité d'une révolution » en art¹⁸⁹. Apollinaire propose son avis ainsi :

Je crois que l'avenir donnera le nom du cubisme à l'effort artistique contemporain. C'est le mouvement qui a succédé à celui de l'impressionnisme, qui va jusqu'à Matisse et aux fauves. Le cubisme s'oppose à l'art des Salons officiels tout pleins de différents maniérismes qui vont de l'académisme simple aux complications d'un Henri Martin, aux fausses audaces d'un Besnard. Et l'on englobe sous le nom de pompierisme tout ce qui s'oppose à la peinture nouvelle à quelque manière que cela ressortisse¹⁹⁰.

Cependant la représentation figurée du réel se retrouve mise en cause. Les peintres cubistes¹⁹¹ proposent une vision radicalement différente. Braque et Picasso révolutionnent la vision du monde¹⁹². Braque s'intéresse à une nouvelle référence, Cézanne. Philippe Dagen et Françoise Hamon expliquent, que « Cézanne est celui dont l'œuvre remet en cause les certitudes des fauves¹⁹³ », ils ajoutent que Cézanne suscite l'admiration des jeunes peintres. Puis Picasso expose, en 1907, *Les demoiselles d'Avignon* qui crée un véritable scandale. Philippe Dagen et Françoise Hamon décrivent ainsi le tableau :

Picasso cherche d'abord à fixer une composition à sept personnages et exécute des études préparatoires dans le style du *Nu sur fond rouge*. Elles deviennent de plus en plus anguleuses et géométriques au début de 1907. Les visages se simplifient, les yeux changés en ovales noirs, les nez en triangles. Des stries de part et d'autre de l'arête nasale accentuent la sensation de volume qui avance alors que les orbites se creusent plus profondément. Étude après étude, Picasso radicalise la peinture, la rend plus explicite et brutale, jusqu'à ce qu'apparaissent des hachures vertes et rouges de lointaine origine cézannienne¹⁹⁴.

Les innovations entamées mènent donc à cette rupture dans l'art.

Philippe Dagen et Françoise Hamon montrent l'origine du terme « cubisme » que l'on doit à Apollinaire :

En septembre, à Paris, Braque soumet plusieurs de ses paysages au jury du Salon d'automne, qui les refuse. Matisse, membre du jury, ironise sur « un tableau fait de petits cubes ». Braque les expose en novembre dans la galerie d'un jeune marchand, Daniel-Henry Kahnweiler, et Apollinaire préface le catalogue. Louis Vauxcelles écrit alors que le peintre « réduit tout, sites et figures et maisons, à des schémas géométriques, à des cubes ». Bientôt, l'usage du mot « cubisme » commence à se diffuser¹⁹⁵.

¹⁸⁸ *Id.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 264.

¹⁹⁰ Guillaume Apollinaire, *Écrits sur l'art, Œuvres en prose complètes*, tome II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1991, p. 507.

¹⁹¹ Voir annexes A et B.

¹⁹² Philippe Dagen, Françoise Hamon, *Histoire de l'art, Époque contemporaine XIX^e-XX^e, op. cit.*, p. 271. Comme l'expriment Philippe Dagen et Françoise Hamon, Braque perçoit la nécessité d'une évolution en limitant l'intensité de la couleur et en travaillant les lignes de composition du tableau.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 272.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 275.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 277.

Le cubisme s'impose au milieu des critiques qui frappent ces expériences de suspicion. Philippe Dagen et Françoise Hamon rapportent les étapes du cubisme dont les principes s'affirment peu à peu :

Les débuts en sont progressifs et placés sous le signe persistant de Cézanne. La *Femme à l'éventail* que Picasso achève au printemps 1909 (Moscou, musée Pouchkine) autant que les natures mortes de Braque et ses vues du *Château de la Roche-Guyon* (été 1909, Villeneuve-d'Ascq) prolonge la méditation commencée l'année précédente. Des volumes réguliers, parallélépipèdes, pyramides, cylindres, s'agrègent en buste ou en bâtiment. Verts éteints et ocres clairs sont les seules couleurs tolérées dans ces exercices d'épuration. La géométrie fournit les « formes absolues » nécessaires à l'interprétation du motif, comme à l'Estaque un an plus tôt¹⁹⁶.

Dans cette évolution, Picasso s'éloigne d'une simplification trop abusive, propose une vision du réel qui s'appuie sur un assemblage de formes dans lequel la géométrie joue un rôle important et fait réapparaître quelques éléments figuratifs notamment dans les portraits, « les lignes brisées dominent¹⁹⁷ ». Philippe Dagen et Françoise Hamon précisent ainsi :

A partir de ce moment, la prolifération des plans et des lignes, la rupture des formes, l'éclatement des volumes et la réduction du chromatisme à des harmonies atones de gris et de bistre s'accroissent régulièrement. Les deux peintres suivent la logique de la destruction de l'objet et l'histoire de leur démarche est celle du démantèlement de tous les procédés qui permet de figurer l'apparence d'une chose ou d'un être sur une toile. La notion de cohérence de l'objet disparaît quand *La Mandore* de Braque (hiver 1909, Tate Gallery) se défait en rectangles flottants dans un espace défini et comme traversés de rayons obliques¹⁹⁸.

Un processus de déconstruction de l'objet représenté s'accompagne d'une reconstruction. Cette démarche vise donc à donner à la peinture une réflexion sur la représentation. Ils concluent ainsi :

La géométrie cubiste a anéanti le sujet que, deux ans plus tôt, elle représentait avec tant de force. Logique de la destruction, donc. Picasso et Braque s'y abandonnent tout au long de 1910 et pendant l'hiver suivant et la poussent à son paroxysme dans des toiles où ne se voient plus qu'une architecture de verticales et d'horizontales et l'alternance de gris sombres et des bistres lumineux¹⁹⁹.

Ainsi l'évolution du cubisme dans sa première phase et dans sa réflexion sur la représentation de l'objet montre des recherches jusqu'à la disparition du sujet quand bien même il s'agit du portrait. Mais comme le précisent Philippe Dagen et Françoise Hamon, Braque et Picasso utilisent des titres pour leurs tableaux en jouant sur des « charades²⁰⁰ » et introduisent ainsi l'écriture sur la toile :

S'il est possible d'écrire sur la toile pour « dire » par allusion le motif, c'est qu'au travail de la main du peintre, d'autres procédés peuvent se substituer. La découverte de 1911 [...]

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 278.

¹⁹⁷ Philippe Dagen, Françoise Hamon, *Histoire de l'art, Époque contemporaine XIX^e-XX^e*, *Ibid.*, p. 279.

¹⁹⁸ *Id.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 279, 280.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 281.

autorise donc une liberté plus vaste et la multiplication des modes de désignation non picturaux. Il s'agit de renouveler l'art de la représentation sans avoir recours à l'imitation visuelle.

[...]

À la multiplication des mots fait écho, en mai 1912, la *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso (Paris, musée Picasso). Le cannage de paille est figuré grâce à l'incorporation d'un fragment de toile cirée, alors que « JOU » signifie journal. Un objet d'origine industrielle, non fait de la main de l'artiste, prend la place du trompe-l'œil habituel. De la toile cirée au papier faux bois des peintres-décorateurs, la distance est franchie par Braque²⁰¹.

De fait le cubisme s'enrichit de techniques nouvelles grâce à la technique du collage voire à l'emprunt d'objets qui donnent une texture à l'œuvre, tels que le plâtre, le bois, le papier journal²⁰².

La vision du peintre s'oriente dans le sens de l'écriture d'une forme. Élisabeth Lièvre-Crosson précise ainsi : « Leur cubisme se concentre sur le langage des formes et non pas celui de la couleur. Les œuvres sont statiques. Les peintres nous invitent à lire le tableau en suivant la logique de sa construction²⁰³. » Le cubisme rejoint la poésie dans sa démarche de création d'un langage nouveau dont la mission n'est plus de renvoyer à une réalité observée mais bien de créer sa propre réalité.

On distingue donc deux types de cubisme comme le précise Élisabeth Lièvre-Crosson, qui analyse ainsi la démarche du cubisme comme expérimentation :

Le cubisme est une suite d'expériences plastiques menées en cordée par deux solitaires, Braque et Picasso. De 1907 à leur séparation en 1914, ils conçoivent un nouveau langage pictural qui veut répondre au défi relevé par les premiers modernes : donner une image plus objective de la réalité que la simple apparence. Ils vont procéder par tâtonnements : d'abord simplifier (période cézannienne), puis déconstruire (phase analytique), enfin rebâtir (phase synthétique)²⁰⁴.

Tout d'abord le cubisme analytique abandonne la couleur et le mouvement en se préoccupant uniquement de déconstruire l'objet en plusieurs fragments et en représentant toutes les facettes de l'objet sur la toile avec une économie de couleur, des variations de bruns et de gris, tout en conservant une forte lumière. Le cubisme synthétique amène un retour aux couleurs et surtout sélectionne les facettes de l'objet préalablement déconstruit pour n'en garder que les plus significatives. De plus des collages de lettres réalisés aux pochoirs seront introduits sur le tableau. Comme le montre Élisabeth Lièvre-Crosson²⁰⁵, l'introduction de la lettre sur le tableau va ouvrir des pistes de recherche pour d'autres artistes, notamment dans le travail sur

²⁰¹ *Ibid.*, p. 282.

²⁰² Comme l'a observé Apollinaire :

« Picasso et Braque introduisaient dans leurs œuvres d'art des lettres d'enseignes et d'autres inscriptions, parce que, dans une ville moderne, l'inscription, l'enseigne, la publicité jouent un rôle artistique très important et parce qu'elles s'adaptent à cette fin ».

Guillaume Apollinaire, *Écrits sur l'art, Œuvres en prose complètes*, op. cit., p. 503.

²⁰³ *Id.*

²⁰⁴ Élisabeth Lièvre-Crosson, *Du Cubisme au surréalisme*, Toulouse, Milan, Coll. « Les essentiels », 1995, p. 10.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 15.

la typographie que l'on retrouvera illustré dans les livres futuristes russes. Les cubistes se placent donc en héritiers de Cézanne. De plus ils explorent les Arts primitifs, dans le but de montrer que l'espace pictural n'est pas une simple imitation du réel. Ils bouleversent ainsi la notion de représentation, sans pour autant exclure toute référence au réel. Le Salon des indépendants puis le Salon d'automne de 1910 feront une place aux peintures cubistes. De même en 1911 au Salon des indépendants, dans la salle 41, seront exposés des tableaux des peintres cubistes qui créeront un scandale²⁰⁶. En 1913 Apollinaire publiera *Les Peintres cubistes, méditations esthétiques*, ouvrage proposant selon Philippe Dagen et Françoise Hamon, une «typologie de peintres, [où il] explique géométrie et décomposition des formes et donne au cubisme son livre le plus vigoureux, fédérateur et lyrique²⁰⁷ ».

À la même époque, l'Italie voit la naissance du mouvement futuriste qui prône une identité entre l'art et la vie en mettant en avant la vitesse. La philosophie de Bergson et les découvertes d'Einstein ont mis en place l'idée que la stabilité n'était qu'une illusion dépassée. Pour les futuristes le mouvement est la manière de percevoir le monde dans un art total. Aussi, en 1909, Marinetti fit publier le premier manifeste futuriste qui pose les bases de sa théorie. En 1910, les peintres futuristes publient à leur tour leur manifeste. Giovanni Lista explique :

Une approche théorique est mise au point en 1910, lors de l'adhésion des peintres au futurisme. Agissant en chef de file, Boccioni intègre les idées de Marinetti et introduit la poésie du vers libre dans la technique même de la peinture. Les peintres récusent l'académisme muséal de l'art, ils appellent à un retour au sujet considéré comme participation de l'art à la « tourbillonnante vie d'acier, d'orgueil, de fièvre et de vitesse ». Ils invoquent le « courant vivificateur de la science », dont les découvertes concrétisent une nouvelle visualité du phénomène. Enfin, il proclame un ensemble de principes qui découlent les uns des autres : « le dynamisme universel doit être donné en peinture comme sensation dynamique », « le mouvement et la lumière détruisent la matérialité des corps », « le complémentarisme inné est une nécessité absolue en peinture comme le vers libre poésie et la polyphonie en musique »²⁰⁸.

Giovanni Lista ajoute que « Ce qui, dans le vers libre, est immédiateté expressive, fluidité, dynamisme de contrastes et rupture de ton se matérialise ainsi, en peinture, dans une pratique spontanée et instinctive du contraste des couleurs complémentaires au service d'une violente exaltation chromatique proche de l'expressionnisme ». Le futurisme se veut d'emblée comme un mouvement établi et contestataire²⁰⁹. Philippe Dagen et Françoise Hamon montrent le rapprochement entre le futurisme et cubisme : « Le cubisme est réinterprété. Le fractionnement suggère le dynamisme, les angles aiguës deviennent signes de vitesse, le dessin se fait vecteur et la couleur échauffement et explosion [...] »²¹⁰. Ils ajoutent :

²⁰⁶ En 1912 les deux peintres, Metzinger et Gleizes, écriront ensemble un traité intitulé *Du cubisme*.

²⁰⁷ Philippe Dagen, Françoise Hamon, *Histoire de l'art, Époque contemporaine XIX^e-XX^e*, op. cit., p. 285.

²⁰⁸ Giovanni Lista, *Le futurisme : Une avant-garde radicale*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2008, p. 30.

²⁰⁹ Les manifestes ont pour but de dénoncer des pratiques antérieures avec une provocation érigée en principe.

²¹⁰ Philippe Dagen, Françoise Hamon, *Histoire de l'art, Époque contemporaine XIX^e-XX^e*, op. cit., p. 291.

Ce serait cependant s'en tenir à une définition réductrice que de tenir le futurisme seulement pour un essai de peinture de mouvement, déterminé par la révolution industrielle et menacé par la concurrence de la photographie. Il se veut autant analyse picturale de l'âme de l'homme moderne qu'observation de ces actions²¹¹.

La notion de mouvement apparaît donc comme un élément fondamental de la rupture mais pas le seul que les futuristes ont proposé, s'appuyant sur une époque troublée et elle-même en proie aux changements majeurs. Apollinaire l'a observé à plusieurs reprises en évoquant les peintres futuristes italiens :

Les peintres futuristes italiens

« La simultanéité des états d'âme dans l'œuvre d'art : voilà le but enivrant de notre art. »

Cette déclaration des peintres futuristes italiens dit l'originalité et le défaut de leur peinture. Ils veulent peindre les formes en mouvement, ce qui est parfaitement légitime, et ils partagent avec la plupart des peintres « pompiers » la manie de peindre des états d'âme. Tandis que nos peintres d'avant-garde ne peignent plus aucun sujet dans leurs tableaux, le sujet est souvent ce que les toiles des pompiers ont de plus intéressant. Les futuristes italiens prétendent ne point renoncer au bénéfice du sujet et cela pourrait bien être l'écueil contre lequel viendrait se briser leur bonne volonté plastique.

Les futuristes sont des jeunes peintres auxquels il faudrait faire crédit si la jactance de leurs déclarations, l'insolence de leur manifeste n'écartaient l'indulgence que nous serions tentés d'avoir pour eux.

Ils se déclarent « absolument opposés » à l'art des écoles françaises extrêmes et n'en sont encore que les imitateurs. [...]

L'originalité de l'école futuriste de peinture, c'est qu'elle veut reproduire le mouvement. C'est là une recherche parfaitement légitime, mais il y a belle lurette que les peintres français ont résolu ce problème dans la mesure où il peut être résolu.

En réalité, les peintres futuristes ont eu jusqu'ici plus d'idées philosophiques et littéraires que d'idées plastiques.

Ils déclarent avec une insolence qui serait peut-être mieux nommée inconscience : « Nous pouvons déclarer sans vantardise que cette première exposition de peinture futuriste à Paris est aussi la plus importante exposition de peinture italienne qui était offerte jusqu'ici au jugement de l'Europe. »

C'est imbécile... On n'ose même pas porter un jugement sur tant de sottise...²¹²

Apollinaire examine les idées des futuristes mais laisse percevoir une critique quant à leur excessive assurance, mais il analyse, avec précision, les rapprochements entre les différents courants d'art :

Le futurisme est, à mon sens, une imitation italienne des deux écoles de peintures françaises qui se sont succédé dans les dernières années : les fauves et les cubistes. J'ai moi-même fait connaître à M. Marinetti qui fut le premier théoricien la peinture futuriste les œuvres des nouveaux peintres français et j'ai raconté dans le *Mercure de France* la visite des peintres futuristes Boccioni et Severini à l'atelier de Picasso.

[...] Les éléments avec lesquels ils veulent peindre la réalité conçue, les futuristes les empruntent à la réalité de vision, si bien que pour figurer un objet ils en représentent les différents aspects, comme ont fait quelquefois des images populaires et, tandis que les cubistes groupent les différentes idées qu'ils ont d'un objet, afin de provoquer une seule émotion, les futuristes, qui ne pensent pas à tenir compte de la durée, voudraient provoquer autant d'émotions qu'ils se font d'idées d'un seul objet.

Les cubistes peignent des objets non comme on les voit, mais comme on se les représente, et leur art est extrêmement lucide et pur.

²¹¹ *Ibid.*, p. 292.

²¹² Guillaume Apollinaire, *Écrits sur l'art, Œuvres en prose complètes, op. cit.*, p. 406, 409.

Les futuristes qui dispersent dans une toile les différents aspects de l'objet et les nombreux sentiments que provoquent les aspects arrivent aisément à la confusion.
Une discipline rigoureuse régit l'art des cubistes. L'arbitraire est la règle de l'art futuriste en dépit des explications et des manifestes²¹³.

Apollinaire confronte futurisme et cubisme. Une question de rivalité se met en place entre ces mouvements artistiques révolutionnaires. Apollinaire exprime sa préférence au cubisme car ce mouvement a des qualités d'expérimentation, alors que les futuristes semblent plus portés vers un art de provocation dont le contenu perd en qualité et en valeur. Apollinaire reproche aux futuristes leur grande assurance qui les empêche de progresser dans leurs recherches²¹⁴.

D'autres recherches vont être menées parallèlement au cubisme pour développer des idées personnelles des peintres qui les représentent. Robert et Sonia Delaunay illustrent le « cubisme orphique », ce nom ayant été créé par Apollinaire. Il s'agit de célébrer la vie par la manifestation de la lumière. Les tableaux se composent de disques colorés où lumière et dynamisme se conjuguent pour créer une composition, animée par des contrastes simultanés et rythmés par la confrontation des couleurs. Philippe Dagen et Françoise Hamon expliquent :

Après une période cubiste qui conduit l'artiste à fragmenter et recomposer la représentation, dans les *Villes* et les *Tours Eiffel* de 1909 – 1912, puis surtout dans les paysages urbains peints à Laon en 1912 – époque magistralement synthétisée dans *La Ville de Paris* (112, Mnam)-, Robert Delaunay parvient à une peinture plus personnelle et envisage la possibilité d'abandonner complètement les motifs figuratifs. Il écrira plus tard : « Vers 1912 – 1913, j'eus l'idée d'une peinture qui ne tiendrait techniquement que de la couleur, des contrastes des couleurs, mais se développant dans le temps et se percevant simultanément, d'un seul coup. J'employais le mot scientifique de Chevreul : les contrastes simultanés. Je jouais avec les couleurs comme on pourrait s'exprimer en musique par la fugue des phrases colorées, fuguées » (*Du cubisme à l'art abstrait*, recueil posthume). C'est en fait sur le thème de la ville que va s'opérer pour Delaunay l'abandon de la figuration²¹⁵.

Robert Delaunay poursuit ses expérimentations en accentuant son travail sur la couleur en renonçant à une représentation figurée, qui propose une vision très subjective faite de masses colorées²¹⁶, qui justifiera cette appellation donnée par Apollinaire de cubisme orphique²¹⁷.

Apollinaire témoigne ainsi :

L'art de Robert Delaunay est mouvementé et ne manque pas de force. Les pâtés de maisons, les perspectives architecturales des villes, la tour Eiffel surtout, voilà quels sont les thèmes les plus caractéristiques d'un artiste qui a de l'univers une vision monumentale, décomposée en lumières violentes. Dommage que la plupart des grandes toiles de Robert Delaunay,

²¹³ *Ibid.*, p. 487, 488.

²¹⁴ Selon lui leur art se résume à des coups d'éclat, or Apollinaire est opposé à ce genre d'attitude, il préfère l'étude et la quête artistiques.

²¹⁵ Philippe Dagen, Françoise Hamon, *Histoire de l'art, Époque contemporaine XIX^e -XX^e ; op. cit.*, p. 322. Élisabeth Lièvre-Crosson ajoute :

Ce que Delaunay retient du cubisme, c'est la désintégration des formes. Dans ses œuvres *Saint-Séverin* et *Tour Eiffel* (1909 – 1911), sous l'action dissolvante de la lumière qui fuse de partout, l'image éclate en fragments distincts, obéissant à des perspectives différentes. Il refuse le dessin linéaire, rejette l'idée même du recours à la ligne et qualifie les œuvres analytiques de toiles d'araignées²¹⁵. p. 17

²¹⁶ Sonia Delaunay crée, en 1913, des robes simultanées, Cendrars lui rend hommage par un poème intitulé « Sur la robe elle a un corps. »

²¹⁷ Voir annexe C.

volontairement ou non, soient inachevées. On aimerait à savoir l'effet que produit dans une œuvre très travaillée son coloris, qui a de l'intensité.

Delaunay, qui par son insistance et son talent a fait sien le terme de simultané qu'il a emprunté au vocabulaire des futuristes, mérite qu'on l'appelle désormais ainsi qu'il signe : le Simultané.

Et cette ivresse de la couleur simultanée, si elle est une des tendances neuves de la peinture, est encore la tendance la plus neuve et peut-être la plus intéressante de l'art décoratif²¹⁸.

L'usage de couleurs très vives, dans des ensembles structurés et géométriques, montre un autre aspect de la représentation que celui proposé par le cubisme.

La Russie est également le foyer d'une intense activité créatrice. Elisabeth Lièvre-Crosson explique le parcours de l'avant-garde picturale russe :

Au nom de la modernité qui veut mettre fin au réalisme académique, Michel Larionov (1881-1964) contribue à faire connaître le fauvisme et le cubisme à Moscou. Il fonde le premier mouvement d'avant-garde qu'il baptise du nom de néo-primitivisme (1909). [...]

Il publie en 1913 le *Manifeste du Rayonnisme* qui fait connaître ses principes : la peinture doit suggérer une quatrième dimension (espace – temps), être composée uniquement de rayons de couleur, de faisceaux de lignes à la manière de rayons lumineux, d'où le terme de rayonnisme (*Portrait rayonniste de Tatline*, 1911).

[...]

Le style cubo-futuriste, initié par Larionov, combine l'éclatement cubiste du sujet, la vision du mouvement futuriste et les formes archaïques de l'art populaire russe. En Russie, pour créer nouveau, il faut commencer par faire la révolution de l'esprit et donc cultiver l'alogisme (absence de logique)²¹⁹.

Les questionnements en occident ont trouvé un écho favorable en Russie où les recherches artistiques connaissent des développements importants. Plusieurs groupes apparaissent mettant en valeur des luttes d'idées qui traduisent la quête constante de nouveauté. Angelo Maria Ripellino résume la situation des peintres russes de l'avant-garde :

Les peintres russes d'avant-garde formèrent au début deux groupes : l'*Union de la jeunesse*, à Pétersbourg, [...] dont la première exposition eut lieu en mars 1910, et le *Valet de carreaux*, à Moscou [...] qui exposa pour la première fois en décembre la même année. Plus tard quelques dissidents [...] quittèrent le *Valet de carreau* et constituèrent un troisième groupe la *Queue d'âne*, qui fit sa première exposition en mars 1912.

Entre ces deux derniers groupes qui polémiquèrent avec acharnement l'un contre l'autre, il n'y avait que des différences insignifiantes : les membres du *Valet de carreau* s'inspiraient sans réserve des exemples français, tandis que ceux de la *Queue d'âne* aspiraient à combiner les expériences des peintres occidentaux avec l'esthétique primitive et l'art populaire russe²²⁰.

Il est intéressant de noter que l'avant-garde picturale russe s'exprime par une intense activité créatrice et par des oppositions de points de vue, dont l'une des préoccupations est le rapprochement avec les expériences novatrices en occident ou l'affirmation de la culture orientale. Elisabeth Lièvre-Crosson fait le lien entre la peinture et l'écriture de Maïakovski :

²¹⁸ Guillaume Apollinaire, *Écrits sur l'art, Œuvres en prose complètes*, op. cit., p. 422, 622, 623.

²¹⁹ Elisabeth Lièvre-Crosson, *Du Cubisme au surréalisme*, op. cit., p. 24, 25.

²²⁰ Angelo Maria Ripellino, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, Paris, L'Arche, 1965, p. 31.

Dans cet esprit d'aventure absurde, Maïakovski compose des poésies révolutionnaires, *Le Nuage en pantalon* (1914), *La Flûte des vertèbres* (1915) : « *Le mot ne doit pas décrire, mais exprimer par lui-même* ». Comme la peinture, « *Le mot a son parfum, sa couleur, son âme* ». Activement rallié aux bolcheviks, l'art cherche aussi à forger son utopie sociale²²¹.

Les recherches autour du mot et de la forme entreprises par les futuristes russes trouvent un écho dans le domaine de la peinture. De plus Daniel Marchesseau montre le lien entre Chagall et l'avant-garde russe en reliant la peinture avec l'histoire politique :

Après les soulèvements politiques de 1905 en Russie, les artistes rebelles à l'académisme s'étaient regroupés en avant-garde, dynamisés par l'ouverture de la Russie aux courants novateurs essentiellement français. Les revues y contribuaient fortement, rendant compte des manifestations artistiques majeures, organisant parallèlement des expositions confrontant peintres russes et français. Ainsi Chagall et ses contemporains purent-ils connaître les dernières fulgurances plastiques européennes depuis les fauves – Matisse, Derain et Vlaminck – et les expressionnistes allemands, jusqu'aux artistes futuristes italiens.

En 1907, à Saint-Pétersbourg, les frères Bourliouk avaient constitué avec le poète Maïakovski le premier groupe futuriste russe avant de participer, aux côtés d'autres révoltés comme Larionov, Gontcharova, Malévitch et Tatline à « l'Union de la jeunesse », née en 1909 [...]

Chagall, témoin et acteur à Saint-Pétersbourg de cette effervescence néo-primitiviste, continuera d'envoyer, lorsqu'il sera à Paris, des œuvres aux expositions d'avant-garde russe dont « La Queue d'âne » organisées par ses premiers compagnons en peinture²²².

L'atmosphère de nouveauté est due aux bouleversements politiques que la Russie commence à connaître. Si les peintres russes s'intéressent à l'art occidental, ils commencent à se faire connaître à Paris. En effet, les peintres Michel Larionov et Natalia Gontcharova exposent à la section russe du Salon d'automne à Paris en 1906. Ensuite ils créent, en 1908, la Toison d'or à Moscou et exposent des peintres français, Matisse, Derain, Braque, Gauguin et Van Gogh.

Comme le montre Angelo Maria Ripellino :

Les cercles cultivés en Russie à cette époque désiraient avant tout se tenir au courant des tendances modernes de l'art en Europe occidentale. En 1908 et en 1909, sur l'initiative de Larionov, la revue *La Toison d'or* organisa Moscou deux expositions remarquables ; on pouvait y voir les toiles de Cézanne, Matisse, Van Gogh, Derain, Rouault, Vlaminck, Van Dongen et Braque. Les mécènes Morozov et Chtchoukine achetaient toutes les toiles d'artistes occidentaux qu'ils pouvaient se procurer, et la jeune peinture française était presque plus connue à Moscou qu'à Paris²²³.

En 1910, ils exposent de nouveau à Moscou avec les peintres cubistes, cette exposition est organisée avec les frères Bourliouk.

Philippe Dagen et Françoise Hamon analysent les choix artistiques de Michel Larionov et Natalia Gontcharova et montrent l'originalité de leur primitivisme inspiré du folklore populaire et traditionnel de la Russie :

Contrairement aux autres formes de primitivisme européen, les néo-primitivistes russes ne se tournent pas vers les arts exotiques comme source d'inspiration, mais vers les traditions

²²¹ Élisabeth Lièvre-Crosson, *Du Cubisme au surréalisme*, op. cit., p. 25.

²²² Daniel Marchesseau, *Chagall Ivre d'images*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1995, p. 20.

²²³ Angelo Maria Ripellino, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, op. cit., p. 31.

populaires de leur propre pays : dessins d'enfants, broderies, jouets, icônes primitives, et surtout *louboks* (gravures sur bois proches de l'imagerie d'Épinal française, mais qui poussent plus loin que celle-ci le refus des règles « cultivées »). Les emprunts à l'art populaire ne sont pas faits pour ressusciter celui-ci dans une volonté d'antiquaire ; ils permettent en fait obtenir une plus grande expressivité grâce à une économie de moyens et à des déformations délibérées, tandis que les maladresses apparentes et l'agressivité du dessin et les couleurs soulignent la vigueur d'une créativité originelle retrouvée, « vivante éternellement, jeune éternellement », selon la formule critique A Chevtchenko en 1913²²⁴.

Les arts primitifs ont exercé un attrait certain sur l'art d'avant-garde comme le cubisme. Les peintres russes se l'approprient dans leur expérimentation. La simplification du dessin remet en cause la représentation figurative et pose une provocation. Philippe Dagen et Françoise Hamon, pour caractériser le style de Michel Larionov, le décrivent ainsi :

Il trace sur la surface ainsi dynamisée des graffiti aux connotations souvent vulgaires qui sont à la fois des « gifles au goût public » – titre d'un manifeste des frères Bourliouk et des poètes du groupe Hylée, tel Maïakovski – et l'expression d'une volonté de mêler directement l'art et la vie ordinaire. En 1913, écrivant qu'il « est temps que l'art envahisse la vie », Larionov lance le « peinturlurage » du visage, manifestation la plus extrême de son primitivisme²²⁵.

Le fait de mêler l'art à la vie est une constante des idées artistiques de l'époque, cela passe par une expression souvent provocatrice. Philippe Dagen et Françoise Hamon racontent l'évolution de Michel Larionov et Natalia Gontcharova :

En 1913, Larionov et Gontcharova organisent à Moscou l'exposition « La cible », où ils présentent des tableaux « rayonnistes », qui marquent leur rupture avec le style néo-primitiviste. La même année Larionov publie sa brochure *Le Rayonnisme* et un almanach « avenirien » dans lequel il exprime son « mépris total » pour les cubo-futuristes – même si son style nouveau est inspiré par le dynamisme du futurisme italien. Les premières œuvres rayonnistes sont peintes par Larionov à la fin 1912, bientôt suivi par Gontcharova. Dans cette première phase, que l'artiste nomme lui-même « rayonnisme réaliste », l'objet – souvent prosaïque et traité avec des couleurs peu plaisantes – sert de point de départ à une irradiation vigoureuse.

Très vite, cependant, toute figuration est abandonnée pour donner naissance aux « pneumo-rayonnisme », que l'artiste définit ainsi : « Le rayonnisme est la peinture des chocs et des accouplements des rayons *entre* les objets et la représentation dramatique de la lutte des émanations plastiques rayonnantes de toutes les choses. » [...] Apollinaire affirme qu'elles [les compositions] sont « une danse rythmée par l'enthousiasme »²²⁶.

Les peintres russes²²⁷ en avance sur les innovations picturales ont donné un mouvement, une dynamique artistique que les futuristes russes vont continuer dans leur réflexion sur la poésie et la littérature. Le rayonnisme a pour but de donner de la vie à la peinture en rendant visible la vibration qui relie le sujet à son milieu. Apollinaire s'est également intéressé à eux dans ses

²²⁴ Philippe Dagen, Françoise Hamon, *Histoire de l'art, Époque contemporaine XIX^e-XX^e*, op. cit., p. 334.

²²⁵ *Ibid.*, pp. 334, 335.

²²⁶ *Ibid.*, p. 338.

²²⁷ Voir annexe D.

articles, lorsqu'il présente Nathalie Gontcharova²²⁸ comme « chef des futuristes russes » et Michel Larionov :

L'œuvre très nombreuse de cette artiste féconde [Nathalie de Gontcharova] est donc une exaltation des dessins artistiques infiniment nobles et infiniment vrais qui, grâce à Cézanne, ont succédé en France à l'impressionnisme. Il est aussi la révélation de cette merveilleuse liberté décorative qui n'a jamais cessé de guider les peintres orientaux parmi le somptueux trésor des formes et des couleurs.

Voilà donc Nathalie de Gontcharova en possession d'une esthétique où les grandes vérités de l'art scientifique d'aujourd'hui si satisfaisantes pour l'esprit s'allient aux subtilités attrayantes de l'art oriental. Elle y a ajouté tout d'abord cette brutalité moderne qui est l'apport du futurisme métallique de Marinetti et aussi la lumière affirmée raffinée de ce rayonnisme ce qui est l'expression la plus dépouillée et la plus personnelle de l'actuelle culture russe.

[...] Michel Larionov, d'autre part, a apporté non seulement à la peinture russe mais encore à la peinture européenne un raffinement nouveau : le rayonnisme.

Ici, la lumière qui constitue les œuvres d'art arrive à exprimer les sentiments les plus subtils, les plus hilares, les plus cruels de l'humanité moderne.

L'art de Michel Larionov révèle une personnalité extrêmement forte qui arrive à exprimer les nuances des sentiments et des sensations éprouvées par l'artiste avec une rigueur qui font de son art lumineux, extrêmement sobre et précis, une véritable découverte esthétique, et certaines de ses œuvres compteront dans l'art contemporain.

L'œuvre d'art telle que la conçoivent Larionov et les rayonnistes des arts plastiques ou des lettres russes est comme un aimant vers quoi convergent toutes les impressions, toutes les lumières, toute la vie ambiante²²⁹.

Apollinaire est sensible à la nouveauté que représentent Larionov et Gontcharova dont les toiles s'inscrivent dans la mouvance moderne parisienne. Le rayonnisme s'appuie sur l'exploitation de la lumière en peinture et se caractérise par des lignes tracées comme des rayons lumineux qui façonnent la matière²³⁰. Florence Corrado montre, dans sa présentation du rayonnisme, le lien avec la réalité et la représentation que propose ce mouvement pictural :

Certes le rapport à la réalité environnante n'est pas totalement nié, puisqu'il est question des objets qui réfléchissent la lumière, mais ces objets dépendent uniquement de la volonté de l'artiste, et non d'un ordre qui lui serait extérieur. Le plus important ici est que la réalité picturale est constituée par l'espace entre les objets, espace délimité par les irradiations des objets ; en fait, c'est les radiations mêmes qui constituent l'espace pictural²³¹.

²²⁸ Guillaume Apollinaire, *Écrits sur l'art, Œuvres en prose complètes op. cit.*, p. 767 :

« Mme de Gontcharova a aussi un certain nombre de toiles qui ressortissent au rayonnisme.

L'exposition des deux artistes moscovites qui jouissent aussi de la plus grande réputation, s'ouvrira le mercredi 17 juin.

Ce sera la première fois, depuis bien longtemps que l'on y verra à Paris de la peinture russe de Russie, et la première fois aussi que l'on y verra de la peinture rayonniste. »

²²⁹ Guillaume Apollinaire, *Écrits sur l'art, Œuvres en prose complètes op. cit.*, p. 767, 798, 799.

²³⁰ Florence Corrado analyse le rayonnisme par une évocation des icônes dans le séminaire « 1913 : le rayonnisme, ou l'apologie de la lumière » (Je la remercie de m'avoir transmis ce document) : « La redécouverte des icônes au début du XX^{ème} siècle enrichit donc la réflexion des peintres sur la nature de leur art. Les icônes témoignent du caractère second, inessentiel, du principe de la *mimesis*, puisqu'elles visent non pas la réalité qui nous entoure, mais la réalité supérieure, invisible. Elles révèlent en revanche le caractère fondamental de la lumière et de son rayonnement comme principe pictural : autant d'élément qui seront repensés par Larionov dans sa quête du pictural en tant que tel, quête de la pure énergie picturale, qui devait être sa voie personnelle vers l'abstraction ».

²³¹ Florence Corrado, « 1913 : le rayonnisme, ou l'apologie de la lumière », séminaire.

On perçoit bien l'idée d'un détachement de la réalité par l'exploration des relations internes à la réalité qui permet la création d'un espace pictural menant à une abstraction pure²³². Nikolai Khardjiev et Vladimir Trenine montrent que le rapprochement entre la peinture française et la peinture russe s'est encore poursuivi à l'occasion de deux expositions qui ont marqué l'époque : « Le 15 janvier 1912, s'ouvrit à Pétersbourg la rétrospective *Cent ans de peinture française* (1812-1912) [...]. Un an après, le 1^{er} janvier 1913, eut lieu à Moscou l'inauguration de l'exposition française, *L'Art contemporain*, où l'on montra plus de deux cents œuvres *nabis*, *fauves* et *cubistes*²³³ ». Artistes russes et français œuvrent dans une forme d'émulation et de bouillonnement culturel par leurs expositions et leurs expérimentations.

Le processus ainsi engagé par ces nombreuses expérimentations va mener vers l'abstraction totale où le réel disparaît au profit d'une vision personnelle d'un espace réinventé sans lien avec le réel, comme l'illustre Kandinsky avec une « aquarelle abstraite »²³⁴ datée de 1910. Malévitch proposa une vision radicalement abstraite comme en témoigne Jean-Claude Marcadé :

Malévitch, lui, a fait le saut radical dans l'inconnu, dans le Rien, dans le sans-objet total, dans le rythme essentiel du monde, dans *le pictural en tant que tel* où la lumière n'est plus celle, illusoire, du soleil mais celle du noir et du blanc dont émanent et où reviennent toutes les autres couleurs.

[...]

Chez Malevitch, pour la première fois dans l'histoire de l'art, il ne s'agit plus, entre le *Quadrangle noir* de 1915 et le *Blanc sur Blanc* de 1918, de la seule élimination de l'objet dans l'art pictural pour créer un nouvel objet ; ni du seul subjectivisme de la description du « monde intérieur » ; ni du seul purisme de l'établissement d'un code de pures relations plastiques ; ni du seul formalisme d'éléments se combinant autarciquement ; il s'agit d'une libération du regard en direction de l'être par la mise entre parenthèses de l'étant, selon la formule postérieure d'Heidegger : c'est par « la mise entre parenthèses de l'étant » que le regard est rendu « libre pour l'être »²³⁵.

L'art pictural a achevé le processus d'abstraction pour se détacher tout à fait de la référence au réel et proposer une réalité nouvelle et autonome. L'art pictural fut ainsi le précurseur des

²³² Florence Corrado montre cette évolution ainsi : « Le tableau ainsi défini a la même propriété que l'icône, qui est médiatrice entre le monde physique et le monde métaphysique. On pourrait voir ici une caractéristique de l'art russe au début du vingtième siècle qui, tout en cherchant à affirmer sa propre spécificité, tend aussi inexorablement à dépasser ses propres limites, et à se transmuter en religion... »

C'est ce que suggère également le choix du nom « pneumo-rayonnisme » pour cette dernière étape du rayonnisme que sera l'abstraction totale. Larionov écrit à la fin de son manifeste : « Le prochain stade dans l'évolution du rayonnisme est le *pneumo-rayonnisme ou rayonnisme concentré*, qui cherche à réunir dans des masses d'ensemble les formes spatiales qui se trouvent sur un fond de rayons plus raréfiés ». Cette étape correspond à « une véritable libération de la peinture, qui se met à vivre selon ses propres lois ». Ni les couleurs, ni les formes, ni leur organisation n'ont plus de signification figurative. C'est l'énergie picturale pure qui prévaut à l'organisation spatiale du tableau, qui n'est plus un microcosme, à l'image du monde environnant, mais un « fragment du macrocosme » (citations de Larionov). On voit bien que là encore, la distinction entre physique et métaphysique est dépassée, puisque c'est la totalité qui est visée, fût-ce à travers le fragment. C'est ce que révèle la pratique picturale de Larionov ». « 1913 : le rayonnisme, ou l'apologie de la lumière », séminaire.

²³³ Nikolai Khardjiev, Vladimir Trenine, *La culture poétique de Maïkovski*, traduit du russe par Gérard Conio avec la collaboration de Larissa Yakoupova, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982, p. 62.

²³⁴ voir annexe E.

²³⁵ Jean-Claude Marcadé, *L'avant-garde russe 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1995, p. 140, 141.

bouleversements qui vont avoir un grand retentissement sur l'art en général. La poésie s'est inspirée des innovations langagières de la peinture. À ce « pictural en tant que tel » correspond l'idée avancée par les futuristes du « mot en tant que tel ».

S'élabore ainsi une nouvelle conception du verbe poétique, dirigée contre le symbole : celui-ci était défini selon des critères spirituels, extérieurs à la poésie, qui divisaient l'être et l'apparence, transformant le verbe poétique en une extension vers un hypothétique au-delà, et méconnaissaient donc sa nature propre. Les cubofuturistes, qui seront de ce point de vue suivis par les critiques formalistes, veulent au contraire appréhender la spécificité de l'art poétique, et cherchent donc à définir le verbe poétique selon des critères propres à la langue et à la poésie. Paradoxalement, c'est malgré tout en suivant un modèle externe, le modèle pictural, manifestant avec le plus de clarté la crise de la représentation caractéristique du début du siècle, que les cubo-futuristes vont établir une nouvelle conception du verbe poétique. Ils affirment la réalité du « verbe en tant que tel », dans sa dimension concrète de « masse verbale » « slovesnaja massa », Iz al'manaxa "Sadok sudej") qui, sur le modèle de la matière picturale, tend à s'émanciper de son objet, c'est-à-dire de la réalité extérieure, pour privilégier ses qualités intrinsèques. Poussée à l'extrême, la non-figurativité verbale conduit à évacuer le sens, perçu comme secondaire, au nom « de la reconquête de la dignité du signe poétique » (J.C. Lanne), dont la nature propre consiste au contraire dans sa matérialité vocale, articulatoire et sonore²³⁶.

Les expérimentations des futuristes montrent bien le lien qui s'établit entre les recherches picturales et leur évolution vers l'abstraction avec la poésie.

En effet, le XIX^e siècle connaît des évolutions majeures dans le domaine de la poésie. Des changements voient le jour, des oppositions mènent à des ruptures et l'émergence de la notion de modernité s'affirme. Plus encore les poètes s'interrogent sur les moyens langagiers qu'ils emploient. Daniel Leuwers emploie le terme de « métopoésie²³⁷ ». Ceci est confirmé par Claude Millet :

La modernité, dont le principe est posé par le Romantisme, est l'acte par lequel la poésie vise « le point névralgique de la conscience d'une époque » donnée (Aragon), de son époque, en rompant avec ce que le passé lui a légué, y compris lorsqu'elle se tourne, au début du Romantisme, et, beaucoup plus tard, à l'époque du Symbolisme, vers le Moyen Âge. Car la modernité n'est pas dans la représentation du contemporain, mais dans son énonciation – et son énonciation critique.

La poésie du dix-neuvième siècle est une poésie qui se sait en situation, qui ne cesse de réfléchir sur cette situation. D'où le deuxième versant de la modernité poétique : le caractère essentiellement réflexif, métopoétique de la poésie. Cette réflexivité se donne à lire dans la pratique des préfaces théoriques au recueil, la multiplication des programmes et des manifestes tout au long du siècle, jusqu'à l'identification, par Isidore Ducasse, de la théorie poétique aux Poésies (1870). Car cette réflexivité ne se borne pas aux seuils du poème, le poète plus que jamais se réfléchissant en lui-même pour interroger la poésie. [...]²³⁸

²³⁶ Florence Corrado, *Le Statut du verbe dans la poésie et la philosophie de l'Âge d'argent*, Thèse de Doctorat, Littérature russe, Université Lyon III - Jean Moulin, 2005, p. 154, 155.

²³⁷ Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Nathan, 2002, p. 1.

²³⁸ Claude Millet, « Cinquième partie (1820-1898) », dans Michel Jarrety (dir.), *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007, p. 315, 317.

Le terme de « réflexivité » apparaît comme un élément clé et neuf d'une poésie moderne qui se pense comme objet d'interrogation et de critique.

Le romantisme a posé des principes qui ont marqué des générations de poètes comme une dynamique accompagnée d'un désenchantement aux origines variées, la société, la fuite du temps et l'incertitude sur l'avenir. Les désillusions évoquées s'accompagnent d'une prise de conscience dans le contexte d'une relation complexe avec le temps qui passe. La poésie se concentre sur l'exploration des sentiments personnels. La place du « moi » dans la société et la condition humaine relèvent d'une problématique essentielle. L'exploration des rêves s'accompagne d'une quête d'un ailleurs procuré par le voyage. Le héros romantique est ainsi défini par Pierre Brunel :

L'attitude de l'homme à l'égard du monde et de ses semblables détermine en ce début du XIX^e siècle la naissance d'un nouveau personnage littéraire [...]

Isolé dans la société, objet d'une fatalité malheureuse, le héros romantique vit avec frénésie : il hait avec démesure [...], aime sans frein, s'agite, mais se retrouve finalement vaincu par une implacable malédiction. [...]

Cependant, il est possible de se demander si le véritable héros romantique n'est pas en fait « l'artiste, le créateur », [...] chargé d'une mission humanitaire, pacifique, sociale – comme en témoigne l'évolution du romantisme après 1830, la tendance « socialisante » du roman et de ses nombreux poèmes²³⁹.

Il est intéressant de noter que l'expression des sentiments n'entre pas seulement en ligne de compte dans l'art, l'engagement de l'artiste apparaît comme une donnée importante qui ouvre la voie à la modernité.

La naissance de la poésie moderne est souvent attribuée au rôle essentiel de Baudelaire. En effet celui-ci confère une grande importance à l'imaginaire dans sa création poétique. Il pose le principe d'une évasion du monde et de sa laideur pour atteindre une forme d'harmonie cosmique. Il s'agit pour ses successeurs d'une lutte contre le matérialisme qui voit son apogée sous le Second Empire. Laurence Campa définit ainsi l'esthétique de Baudelaire :

L'esthétique baudelairienne cherche « l'éternel dans le transitoire » : pour qui sait l'observer, la vie parisienne moderne prend une dimension épique, héroïque et profondément humaine. Baudelaire, comme les Parnassiens, cherche à atteindre l'idéal. Mais chez Baudelaire, cet idéal entre en conflit avec le spleen, né du Mal et de l'ennui. Le spleen et l'idéal ne sont pas deux mondes étanches²⁴⁰.

Daniel Leuwers apporte une précision sur les poètes de la modernité :

On a souvent coutume de dire que la poésie moderne naît avec Baudelaire et qu'elle connaît son plein épanouissement avec Rimbaud, puis Mallarmé. Ce point de vue est tout à fait légitime, encore qu'il ne faudrait pas négliger l'importance de Verlaine (l'influence de ce créateur du « rythme impair » fut déterminante sur Rimbaud), avant lui, de Gérard de Nerval. [...] La littérature devient dès lors « expérience des limites », et véritable déperdition, soucieuse de se dire comme telle. Au XX^e, Antonin Artaud sera l'explorateur le plus troublant de « l'impossibilité de penser qu'est la pensée » – pour reprendre la formule de

²³⁹ Pierre Brunel (dir.), *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 398, 399.

²⁴⁰ Laurence Campa, *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, op. cit., p.12.

Maurice Blanchot – et incarnera la quête la plus audacieusement suicidaire d’une écriture exposée à l’érosion du vide et s’y épuisant inépuisablement²⁴¹.

Baudelaire n’est pas le seul poète à avoir ouvert les portes de la modernité comme le suggère Daniel Leuwers, ses successeurs ont engagé un processus de désacralisation de l’art poétique qui confine à une expérience du silence. Baudelaire met en place une forme d’incertitude par l’expression de « l’imprévu » comme le souligne Daniel Leuwers :

Se fondre à l’inconnu, se donner à l’imprévu : voilà des valeurs dont la poésie contemporaine se montre friande. Cet inconnu et cet imprévu peuvent prendre le visage de la provocation, non seulement esthétique, mais sociale, voire révolutionnaire. [...]

Dans *Le Peintre de la vie moderne* (où est opérée une efficace distinction entre la beauté ponctuelle – celle qui obéit aux critères d’une époque, à la mode – et la beauté qui traverse les âges), Baudelaire a écrit des pages une sur les rapports entre la poésie et l’enfance [...] – Pour Baudelaire, l’artiste est celui qui s’efforce de « tirer l’éternel du transitoire » et qui a le souci d’un « nouveau » qui corresponde à la fois, dans un rapport contradictoire, à la demande de son époque et au rêve d’une beauté intangible. La modernité de Baudelaire réside dans cette lutte pour concilier l’inconciliable. –

C’est le poème de la fugacité, de l’instant plein mais qui s’efface, de ce que Bonnefoy appelle la « présence ». Aux mirages de l’idéal, Baudelaire substituerait ici l’éphémère du passage – ce qui devrait, pour certains, être aujourd’hui l’essence même de la poésie²⁴².

Entre l’éphémère et l’éternel, véritable révélation de l’esthétique de Baudelaire, est née une tension qui va véritablement imprégner la poésie moderne et suggérer le rôle essentiel du langage. Alors les expériences de Rimbaud ont marqué un prolongement notable des recherches de Baudelaire comme le montre Daniel Leuwers :

La poésie n’a plus à véhiculer du signifié, elle peut se contenter du signifiant. Interrogé par sa mère sur le sens de ses poèmes, Rimbaud lui aurait répondu qu’ils devaient être compris « littéralement et dans tous les sens ». La polysémie ici est requise. [...]

« Tenir le pas gagné » : beaucoup de poètes contemporains reprendront cette formule qui assigne à la poésie une tâche limitée, loin des élans et des rêves romantiques²⁴³.

Rimbaud replace cette tension entre le signifié et signifiant qui sera l’objet des questionnements des poètes de la fin du XIX^e siècle. Claude Millet ajoute l’idée d’un principe de « dissonance » qui naît ensuite :

Dissonance avec le contenu prosaïque (les petites vieilles, les prostituées, l’enfer des rues et des foules). Dissonance avec les mots prosaïques (contrairement à ce que dit Walter Benjamin, Baudelaire n’est pas le premier à faire entrer dans le vers des mots comme *wagon* ou *omnibus*, mais il est vrai qu’il est le premier, Paul Claudel l’avait déjà vu, à faire entrer en collision le vers racinien et la langue bête des journaux). Dissonance enfin avec les vers prosaïques qui font brèche partout dans la poésie baudelairienne²⁴⁴.

La tension poétique s’affirme dans cette « dissonance » qui abolit les barrières du poétique et du prosaïque, du langage élevé et du trivial. La forme poétique devient véritablement l’objet

²⁴¹ Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, op. cit., p. 39, 40.

²⁴² *Ibid.*, p. 43-45.

²⁴³ *Ibid.*, p. 47.

²⁴⁴ Claude Millet, « Cinquième partie (1820-1898) », dans Michel Jarrety (dir.), *La poésie française du Moyen Age au XX^e siècle*, op. cit., p. 336.

des recherches poétiques qui vont dans plusieurs directions. En effet, le mouvement du Parnasse, rejetant les excès du lyrisme et de l'épanchement romantique, ouvre la perspective d'une poésie centrée sur la forme, sur l'art poétique en quête d'une perfection stricte et rigide. Laurence Campa le synthétise ainsi :

Les Parnassiens ont, en tout état de cause, plus d'affinités avec Gauthier qu'avec Hugo. Ce dernier appartient à la première génération romantique, qui octroie au poète visionnaire une mission sociale et historique. Gauthier fait partie de la génération 1830, celle du désenchantement. Dégoûté de son temps, Gauthier voit dans l'art une consolation et fait de la Beauté un rempart contre la vulgarité de la foule et les prétentions de la politique²⁴⁵.

Pour les Parnassiens la tension poétique ressentie s'exprime dans leur rapport à la société. Laurence Campa examine le rapport au monde ainsi :

Le rapport des Parnassiens au monde moderne passe donc par le savoir. Ils utilisent les mythes et les légendes pour penser leur époque mais ils n'exploitent pas directement les réalités contemporaines²⁴⁶.

La trivialité et la laideur du monde associées au progrès s'affirment sans ambiguïté. Le poète est le témoin d'une sorte de malédiction. Il est intéressant de noter le point de vue de Théophile Gautier qui affirme la laideur de ce qui est utile (préface de *Mademoiselle de Maupin*) allant à l'encontre du matérialisme. La doctrine de l'art pour l'art se fonde sur une quête de la beauté qui s'appuie sur une perfection formelle et technique de la poésie. Théophile Gautier établit un manifeste en 1852. Il fait un rapprochement entre le façonnement du langage et le travail du sculpteur mettant en valeur le travail du poète – artisan, refusant un lyrisme dû à une émotion. Mais cette recherche froide de l'absolu formel occulte le rapport du poète au monde, que Baudelaire a bien analysé et qui va revenir comme préoccupation des poètes.

Mais Baudelaire ne peut s'en tenir à l'excès formel auxquels se livrent les Parnassiens, car sa poésie, imprégnée de son puissant imaginaire, expose toujours les tensions vécues par le poète exclu de la société, conscient des effets d'un temps implacable, désigné pour trouver une beauté immuable. Il ouvre la voie des recherches, provocantes que Rimbaud et Lautréamont poursuivront comme le montre Pierre Brunel :

Le poète ne reculera ni devant le mot trivial, ni devant l'image saugrenue – ce que Laforgue appelait l'art de mettre le pied dans le plat – : la comparaison entre la femme et une charogne puante est le point de départ du poème le plus platonicien des *Fleurs du mal* [...]. Grâce à « la reine des facultés, l'Imagination », l'artiste peut percevoir les rapports intimes des choses, les correspondances « verticales », cette fois, qui s'établissent entre le monde sensible et le monde de l'esprit²⁴⁷.

Ces recherches ouvrent des perspectives nouvelles. Hugo Friedrich emploie le terme d'« éclatement » :

²⁴⁵ Laurence Campa, *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, op. cit., p. 11.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

²⁴⁷ Pierre Brunel (dir.), *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 486.

L'éclatement poétique ne se produit pas au niveau de la syntaxe, mais à celui des représentations. Cet éclatement est d'autant plus violent qu'il est sur le plan de l'harmonie en opposition avec les relations logiques établies entre les phrases. Les représentations elles-mêmes sont des productions extravagantes de l'imagination qui ajoute encore plus d'étrangeté et de lointain à ce qui était déjà tel, et cela non seulement de strophe en strophe, mais même de vers en vers, voire à l'intérieur d'un seul vers. Ces images sont incohérentes les unes par rapport aux autres²⁴⁸.

La deuxième moitié du XIX^e siècle met alors en lumière la problématique de la représentation que révèle la question du langage et du rôle de la poésie. Claude Millet va plus loin en suggérant une crise de la poésie entre destruction et réinvention :

Insuffisante, la voyance hugolienne, insuffisantes même, « les inventions d'Inconnu » de Baudelaire. Tout est à recommencer. La crise coupe en deux l'histoire de la poésie, entre ce qui a été et ce qui sera. Et c'est l'insolence du voyou voyant en moins, le même geste de congé donné à toute la poésie écrite à ce jour que fait Mallarmé, lorsqu'il remet en cause la fonction mimétique reconnue à la poésie (comme à toute littérature) depuis Platon [...]²⁴⁹.

L'état de tension observée jusque-là pose la nécessité d'une conceptualisation que Baudelaire offre par le terme de « modernité ». Hugo Friedrich analyse ainsi la situation de Baudelaire face à la notion de « modernité » :

Nombre de déclarations analogues parlent du poète de « la modernité ». L'expression se justifie immédiatement, puisque Baudelaire en est l'un des auteurs. Il l'emploie en 1859 en s'excusant du néologisme dont il a besoin pour désigner ce qu'il y a de particulier chez l'artiste moderne : la faculté de voir dans le désert de la grande ville dont seulement la décadence de l'homme, mais aussi d'y reconnaître obscurément une mystérieuse beauté jusqu'alors inconnue. C'est bien là l'un des problèmes personnels de Baudelaire : dire comment la poésie est encore possible dans un monde de la technique et du commerce. Sa poésie montre les possibilités, sa prose l'approfondit théoriquement. Ce chemin conduit à l'écart le plus grand possible, face à la banalité du réel jusqu'à une zone de mystère, mais de telle manière que tous les éléments de la modernité s'y trouvent inclus et dotés d'une sorte de vibration poétique. [...]

La conception baudelairienne de la modernité présente cependant une autre face. Cette conception fondée sur la dissonance fait en même temps de tout élément négatif un élément de fascination. Tout ce qui est misérable, décadent, mauvais, nocturne, artificiel, tout cela est aussi un élément d'excitation qui peut être perçu par les moyens de la poésie. Ces aspects de la modernité recèlent des secrets et qui conduisent à la poésie dans des voies nouvelles. Baudelaire sent un mystère dans les ordures de la grande ville. [...]

Il entend par là [la modernité] et de manière négative le monde de la grande ville avec son absence de végétation, sa laideur, son asphalte, sa lumière artificielle, ces effondrements de pierre, ses péchés, sa solitude dans ses tourbillons humains. Il désigne en outre par là ce temps du progrès et de la technique travaillant avec la vapeur et l'électricité. Baudelaire définit le progrès comme « une diminution progressive de l'âme, une domination progressive de la matière » et ailleurs comme une « atrophie de l'esprit »²⁵⁰.

La fin du XIX^e siècle voit apparaître la qualification de « maudits » pour certains poètes, en référence à des articles de Verlaine, « Les Poètes Maudits », comme Corbière,

²⁴⁸ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Livre de poche, 2010, p. 103.

²⁴⁹ Claude Millet, « Cinquième partie (1820-1898) », dans Michel Jarrety (dir.), *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, op. cit., p. 361.

²⁵⁰ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, op. cit., p. 44, 54, 55.

Rimbaud, Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de L'Isle-Adam et Verlaine. Baudelaire, Nerval et Lautréamont pourraient s'ajouter à ces auteurs. Les points communs, qui peuvent permettre un rapprochement entre ces poètes, sont la conscience d'une existence tragique, une difficulté à s'intégrer socialement qui va jusqu'au refus des valeurs bourgeoises, l'exacerbation jusqu'à l'outrance de leurs échecs et l'impossible conciliation du bien et du mal²⁵¹. On retrouve ici des éléments qui vont conduire à faire évoluer la réflexion artistique et poétique jusqu'aux recherches du début du XX^e siècle même si leur attitude reste plutôt marginale et pas toujours connue. La fin du XIX^e siècle connaît la prédominance du matérialisme scientifique et le triomphe de la bourgeoisie. Des mouvements comme le Parnasse et le romantisme ne trouvent pas d'écho favorable. Baudelaire a montré une nouvelle forme de lyrisme appuyé sur la tension entre le réel et l'idéal, il a ouvert une voie vers la modernité. Les poètes s'intéressent à des innovations formelles comme le choix du mètre impair, le rapprochement entre prose et poésie, des irrégularités prosodiques, l'accord des thèmes à la limite du déséquilibre.

Une personnalité, comme Laforgue, se détache. En effet, le poète a osé les transformations du langage poétique, adoptant le vers libre, se livrant à des expériences qui montrent un certain goût pour la liberté, comme le montre Pierre Brunel :

Depuis le début, le langage poétique de Laforgue tendait vers la libération : prétendant appartenir, non à la conscience, comme le langage quotidien, mais à l'inconscient, il « constitue une indispensable agression », disloquant la phrase, multipliant les rejets, éliminant les mots superflus (« je », par exemple), créant des néologismes par l'accouplement plein de signification de deux vocables connus (« l'éternellité », « voluptés »), mêlant le terme le plus rare au lyrisme. Si l'on peut être irrité du climat décadent où se meut la poésie de Laforgue, de son monde dilué dans le vent, la pluie et la clarté lunaire, on ne peut qu'admirer la richesse d'une création verbale pleine d'avenir²⁵².

Laforgue et Corbière vont plus loin que Verlaine dans une forme de provocation où le trivial côtoie l'expression des sentiments, laissant une liberté aux associations verbales surprenantes et aux créations nouvelles comme l'analyse Claude Millet : « Chez Tristan Corbière, il s'agit de rabattre la culture, la poésie, dans la sous-culture. La poésie de Corbière est un saccage de la poésie, une anti-poésie »²⁵³. Gérard Peylet poursuit l'analyse du style tout en contrastes de Corbière :

La poésie douloureuse de Corbière, que masque un vif sentiment de dérision, annonce celle de Laforgue et d'Apollinaire. Cette poésie au vers brisé, qui multiplie les ruptures syntaxiques, qui refuse le lyrisme ancien est hantée par la mort et la destruction, celle du poète qui la pressent proche. [...]

²⁵¹ Leur écriture qui expose les symptômes tant physiques que moraux de leur malédiction s'exprime dans un langage cru jusqu'à l'obscène, qui remet en cause les stéréotypes d'une écriture noble, élevée, pour réfléchir sur l'utilisation plus libre de la langue en usant de la provocation.

²⁵² Pierre Brunel (dir.), *Histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 546.

²⁵³ Claude Millet, « Cinquième partie (1820-1898) », dans Michel Jarrety (dir.), *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle, op. cit.*, p. 363.

Laforque a su se fabriquer une langue mêlée qui emprunte à la fois au lexique de la philosophie, à l'argot des voyous parisiens ou au vocabulaire des techniques, il a su disloquer le vers, changer continuellement de ton, sans excès d'artifice, car chez lui l'âme informe le style, et la sensibilité évolue entre spasme et dépression s'accorde aux contrastes de sa nature nerveuse²⁵⁴.

Le rapport du poète au monde se révèle être une préoccupation majeure de ces poètes comme Corbière. C'est dans ce contexte que s'affirme le mouvement symboliste, dont les représentants montrent une sensibilité pour l'imprécis, la rêverie, l'éphémère contre les certitudes du positivisme comme en témoigne Hugo Friedrich :

Et cependant, la poésie finit par s'opposer à une société tout occupée d'assurer sa survie économique : elle devint une lamentation sur les méfaits de la science enlevant au monde son mystère et sur la disparition de sens poétique dans le public. On en arriva à une rupture brutale avec la tradition ; le poète refusa les normes et trouva dans ce refuge la justification de son originalité²⁵⁵.

L'intérêt pour la peinture et surtout pour la musique, qui manifeste une harmonie cosmique s'affirme²⁵⁶. Le mot « symbolisme » apparaît le 18 septembre 1886 dans un article du Figaro par Jean Moréas qui signe un véritable manifeste.

Le monde, comme terrain d'observation, se révèle dans sa dualité. Sous la réalité se cache une idée révélée par le poète, exprimée par le symbole, suggérant des images. Accéder au monde des Idées, selon les théories de Platon, permet de dépasser la réalité dont les éléments tangibles représentent les idées. Un jeu d'analogie permet l'opération de dévoilement. Pierre Brunel propose une définition :

Idéalisme sans doute. Mais il ne s'agissait plus seulement d'écarter le monde au profit de la représentation subjective, du « paysage choisi » dans l'âme décadente. Le symbolisme, dans une démarche quasi platonicienne, veut découvrir et faire découvrir, grâce aux signes que nous proposent nos sens, un monde plus vrai que celui dans lequel nous vivons²⁵⁷.

Pierre Brunel expose aussi le labeur de Mallarmé, attitude poétique exemplaire mais dont la démarche semble condamner l'issue :

Une telle expérience poétique est unique : elle exercera sur les écoles des jeunes poètes qui se pressaient aux mardis de la rue de Rome une influence profonde, mais aucun, Paul Valéry, ne prétendra la poursuivre. L'inachèvement de cette expérience accuse son caractère tragique. La quête désespérée de l'essence aboutit au silence, mais elle est exemplaire²⁵⁸.

La poésie s'est alors libérée de contraintes, comme le représente la création du vers libre, qui voit son expression dans une liberté de rythmes et de rimes qui correspond au déroulement

²⁵⁴ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 entre décadentisme et modernité*, op. cit., p. 81, 82.

²⁵⁵ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, op. cit., p. 21.

²⁵⁶ Laurence Campa ajoute :

« Refusant le positivisme des Parnassiens et des Naturalistes, les poètes ne croient pas au progrès et se désintéresse de l'Histoire et des sciences. Ils se vouent entièrement à leur art ».

Laurence Campa, *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, op. cit., p. 35.

²⁵⁷ Pierre Brunel (dir.), *Histoire de la littérature française*, op. cit., p.551.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 550.

d'une pensée et d'une imagination qu'il imite. Les images, les rythmes irréguliers, la musique se fondent dans le vers libre.

La fin de siècle connaît également le « Décadentisme », mouvement plus difficile à cerner qui met au jour des influences diverses, comme celle de Baudelaire. Pierre Brunel analyse ainsi les prémices du Décadentisme :

Limitée dans le temps, la décadence a pourtant une préhistoire. « L'Empire à la fin de la décadence », pour reprendre expression de Verlaine, ce fut peut-être d'abord le Second Empire, celui de Badinguet, de « Napoléon le Petit ». Parmi les flonflons, les déploiements de drapeaux et des détonations d'artillerie, « tout flotte à la dérive », constate l'un des futurs décadents, Ernest Raynaud²⁵⁹.

Pierre Brunel montre également la décadence comme une mode : « Après une prise de conscience qu'on peut dater de l'année 1883, la décadence s'affirme avec le héros de Huysmans, des Esseintes (1884)²⁶⁰ ». Il synthétise ainsi sa définition : « La décadence est la phase négative du symbolisme²⁶¹ ». Gérard Peylet analyse la situation de la « littérature fin de siècle » qui s'affirme d'abord dans une forme de négation :

On le voit, cette littérature renvoie à quelque chose de mouvement, de complexe et d'extrêmement riche et varié. Bien qu'il soit flou dès le départ, le concept de fin de siècle offre cependant un dénominateur commun à tant de styles divers : le rejet du positivisme par toutes les tendances qui composent l'art fin de siècle. La littérature fin de siècle s'est moins constituée contre l'école naturaliste que contre la philosophie positiviste ; ce qui explique que certaines œuvres des écrivains naturalistes relèvent elles aussi plus ou moins de l'art fin de siècle.

La littérature fin de siècle tourne le dos à la réalité positive et en principe à la norme sociale, morale et naturelle. Elle emprunte les routes souvent byzantines et artificielles de l'imaginaire, du passé recréé par l'âme fin de siècle, de l'insolite, de l'esthétisme, mais également de la névrose et de l'inconscient. Pour de nombreux contemporains, ce concept devient vite synonyme de « décadent »²⁶².

Symbolisme et décadence empruntent une même voie dans le rejet du positivisme. La littérature fin de siècle semble esquiver, par des moyens détournés, l'évolution de la réalité du monde moderne. Mais le monde progresse, les découvertes technologiques s'accroissent laissant imaginer toutes les avancées contenues dans le futur. Gérard Peylet remet en contexte la philosophie positiviste :

La prospérité matérielle, le machinisme en voie de généralisation, la montée des préoccupations technologiques conditionnent la croyance dans la science et le progrès. Les modes de vie sont transformés par les progrès technologiques. Le futur s'ouvre à tous les possibles, les expositions universelles affichent ces progrès. C'est la génération de Littré, Taine, Renan, Zola. L'avenir est à la science, l'heure est à la conquête de la matière, du pouvoir de l'homme sur la matière. La médecine expérimentale, la physiologie influencent la pensée des écrivains qui choisissent la science, le réalisme, le positivisme. La croyance au progrès matériel, intellectuel et moral est générale avant la défaite de 1870. 15

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 539.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 542.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 543.

²⁶² Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 entre décadentisme et modernité*, op. cit., p. 12.

Dans les années 1860 – 1870, il s'assure [le positivisme] à peu près les droits de philosophie légitime. Sa relative indétermination, son contenu hybride parachèvent sa victoire. Même si la pensée d'Auguste Comte a été souvent mal comprise – surtout dans ses dernières œuvres – l'influence de ce fondateur du positivisme est considérable sur les intellectuels de la deuxième moitié du XIX^e. Grâce à E. Littré, la pensée de Comte est vulgarisée à partir de 1850 et devient une sorte d'idéologie toute-puissante. On retient du positivisme une nouvelle manière de philosopher et la substitution de la méthode positive aux « vieilles méthodes théologiques » selon le mot de Zola. Le nouvel esprit philosophique consiste à découvrir le comment et non le pourquoi, à analyser avec méthode les circonstances de la production des phénomènes, à dégager des lois. Le point de vue positif va s'étendre à tous les domaines de la connaissance, y compris celui des sciences humaines²⁶³.

« Le droit au rêve » apparaît bien comme une affirmation des artistes à occuper une place à part et à procéder à leurs expérimentations. Mais le XX^e siècle va voir l'évolution de l'art qui se trouve ancré dans le monde qui l'entoure. Le début du XX^e siècle, appelé a posteriori « Belle Époque » pour l'optimisme qui a précédé la Grande Guerre, voit une poursuite dans la réflexion engagée en poésie, sur la modernité célébrée mais aussi l'inquiétude que ces changements véhiculent. Le monde apparaît dans son aspect fragmenté, changeant et fascinant. Laurence Campa fait le bilan du rapport au monde :

Le rapport des écrivains au monde est en effet en train de changer. Les poètes commencent à se réconcilier avec la vie et avec le public. Quoique le marasme règne dans l'édition poétique et que le lectorat littéraire soit limité, ils aspirent à une diffusion plus large de leurs pensées et tous leurs œuvres. Le journalisme alimentaire et l'activité critique entre dans leurs mœurs. Mieux : ils deviennent des moyens de se faire connaître hors des sphères artistiques. Grâce à la diffusion des travaux des sociologues Gabriel Tarde, Émile Durkheim et Gustave Le Bon, à l'influence de Verhaeren et à l'essor de la poésie sociale, le « collectif » devient une valeur. Les poètes redécouvrent la réalité et exalte leur appartenance à la communauté urbaine. Ils ressentent moins que leurs aînés la dichotomie entre le *moi* et le monde. En Autriche et en Allemagne, les théories de l'inconscient et du freudisme révèlent aux artistes les mécanismes profonds du psychisme²⁶⁴.

L'esprit nouveau se fait jour et apporte des thèmes et des formes renouvelées. La séparation entre l'art et la vie quotidienne se trouve remise en cause, ouvrant la voie à une libération du poète qu'il met à l'œuvre dans l'expression de l'instantané, de la surprise de la rupture²⁶⁵. La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle voient un progrès scientifique et technologique accru suscitant l'enthousiasme des poètes comme Verhaeren qui s'intéresse à l'évocation du monde industriel. L'art du début du siècle s'avère productif.

Michel Jarrety évoque l'année 1913 comme le catalyseur de multiples expériences qui marquent une période nouvelle et riche :

La tradition s'est imposée de voir s'ouvrir la poésie du XX^e siècle avec l'année 1913 – et la légitimité d'un tel choix semble entière : si l'*Ève* de Peggy vient y marquer d'abord l'achèvement d'une œuvre largement détachée de son temps, l'apparition d'*Alcools*, mais

²⁶³ *Ibid.*, p. 21.

²⁶⁴ Laurence Campa, *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, op. cit., p.72.

²⁶⁵ La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle voient un progrès scientifique et technologique accru suscitant l'enthousiasme des poètes comme Verhaeren qui s'intéresse à l'évocation du monde industriel. L'art du début du siècle s'avère productif.

également de l'édition définitive du *Barnabooth* de Valéry Larbaud, marque à l'évidence un commencement d'autant mieux perceptible qu'il coïncide avec le renouvellement du roman qu'inaugure, la même année, *Du côté de chez Swann*. Il demeure cependant qu'entre l'orée du siècle et la publication des œuvres où se fait jour un si fécond départ, une assez longue décennie dont la courbe, irrégulière et fragmentée, est sans doute difficile à tracer, doit pleinement retenir l'attention²⁶⁶.

Les thèmes de la ville et du monde moderne s'offrent au poète dans une contradiction entre une nouvelle beauté recherchée et une laideur repoussante. Hugo Friedrich évoque la poésie de la ville et son inspiration :

Comme chez Baudelaire, ce rapport [de Rimbaud à la modernité] est contradictoire : répulsion dans la mesure où cette modernité signifie progrès matériel et rationalisme scientifique. Mais le poète s'empare aussi de cette même modernité dans la mesure où elle apporte de nouvelles expériences dont les couleurs sombres et brutales exigent précisément ces œuvres sombres. De là la poésie de la ville chez Rimbaud que nous trouvons notamment dans les *Illuminations*. Cette poésie se révèle d'une puissance prodigieuse et donne à la ville dont rêvait déjà Baudelaire des dimensions toutes nouvelles. Dans ce domaine, les plus belles des *Illuminations* sont les poèmes intitulés Ville et Villes [...]. Les images incohérentes accumulées dans ces textes édifient les villes du futur et de l'imaginaire [...]. Dans cette ville on meurt sans larmes. On y aime sans espoir, et on y voit « un joli Crime piaulant dans la boue de la rue »²⁶⁷.

Mais d'autres voix s'affirment par des préoccupations plus spirituelles, comme l'exprime le « naturisme » dans son contact avec la nature. De nombreux mouvements voient le jour dans une situation complexe comme le montre Pierre Brunel :

Il serait trop satisfaisant pour l'esprit épris de classification facile qu'au début du XX^e corresponde un renouveau poétique. La réalité est moins simple ; beaucoup plus qu'une rupture, les premières années du siècle révèlent une évolution assez confuse. Avec plus ou moins de bonheur, l'héritage symboliste est exploité par des poètes qui ont fait leurs débuts dans le monde des lettres vers 1880, cependant que les futurs maîtres, Valéry, Claudel, Péguy s'approprient à dépasser cet héritage, à s'en servir comme d'un acquis pour en dégager des œuvres riches et originales qui échappent aux classifications d'école. Le prestige qui entoure l'activité poétique, son audience, favorise les rencontres, les créations de groupes, de revues, les recherches. Les mouvements foisonnent : naturisme, unanimisme, fantaisiste cherchent de nouvelles formules poétiques, mieux adaptées à l'évolution des idées²⁶⁸.

Apollinaire s'inscrit dans cette période riche d'expériences nouvelles, il prononce une conférence, en 1917, « L'esprit nouveau ». Il y fait un bilan qui évoque l'héritage tout en offrant des perspectives inédites comme il le montre au début :

L'esprit nouveau qui s'annonce prétend avant tout hériter des classiques un solide bon sens, un esprit critique assuré, des vues d'ensemble sur l'univers et dans l'âme humaine, et le sens du devoir qui dépouille les sentiments et en limite ou plutôt en contient les manifestations. Il prétend encore hériter des romantiques une curiosité qui le pousse à explorer tous les domaines propres à fournir une matière littéraire qui permette d'exalter la vie sous quelque forme qu'elle se présente.

²⁶⁶ Michel Jarrety, « Sixième partie (1898-1960) », dans Michel Jarrety (dir.), *La poésie française du Moyen Age au XX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007, p. 405.

²⁶⁷ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, op. cit., p. 89, 90.

²⁶⁸ Pierre Brunel (dir.), *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 577.

Explorer la vérité, la chercher, aussi bien dans le domaine ethnique, par exemple, que dans celui de l'imagination, voilà les principaux caractères de cet esprit nouveau²⁶⁹.

Il fait la synthèse de son art comme le souligne Pierre Brunel :

L'activité poétique moderne devient, grâce à Apollinaire, un effort pour concentrer les réalités en revendiquant à la fois le passé et le présent, en proposant un futur de merveilles. Le titre suggestif *Alcools* peut être glosé dans ce sens et le poète nous y invite lorsqu'il effectue dans « Vendémiaire » – significativement placé à la fin du recueil – la vendange du monde, lorsqu'il chante « l'univers tout entier concentré dans ce vin ». Les « chants d'universelle ivrognerie » qui composent le recueil manifeste l'ébriété d'une conscience neuve, usant dans la joie des pouvoirs qu'elle se découvre sans cesse²⁷⁰.

Max Jacob, Cendrars et Apollinaire se retrouvent sous cette appellation avec leurs particularités propres. L'engouement pour le monde moderne et ses illustrations concrètes, comme la tour Eiffel, l'inspiration urbaine, la réalité quotidienne et l'attrait pour la peinture, constitue des points de rapprochement. Leur production poétique illustre un attrait pour l'expérimentation, la fantaisie verbale et créative, le simultanésisme, leurs associations d'images surprenantes qui renouvellent la vision du monde. Laurence Campa évoque cette vision du monde selon Nietzsche et Bergson :

Les poètes entreprennent d'exprimer la simultanité et la présence physique au monde. Ils y sont encouragés par les œuvres de Verhaeren et de Whitman, ainsi que par la pensée de philosophes rompant avec la métaphysique traditionnelle : William James, Nietzsche et Bergson. Les Parnassiens postulaient une vérité et une beauté éternelles séparées du monde sensible. Les Décadents et les Symbolistes, influencés par Schopenhauer, faisaient du monde leur représentation. [...] Pour Nietzsche, il n'y a pas de vérité cachée sous les apparences ; celles-ci sont la réalité et la vérité. La vie est dans les apparences, non au-delà. Les différents phénomènes sensibles ne sont pas des substances étanches ; ils ne peuvent être réduits à des unités immuables, identiques à elles-mêmes. Ils changent constamment et sont reliés entre eux par de multiples réseaux toujours mouvants, parfois contradictoires. Selon Nietzsche, le monde est en perpétuelle métamorphose. Par conséquent, l'art perd sa dimension métaphysique. Il se fonde uniquement sur le sensible, qui a une fonction authentiquement créatrice. [...] Bergson a également influencé les écrivains du tournant du siècle. Le philosophe français affirme que la durée n'existe que pour notre conscience. En dehors de nous, les choses existent sans se succéder et tiennent des positions simultanées. La vie excède les cadres que nos catégories de pensée veulent lui imposer. Nous devons donc revoir notre mode de connaissance pour l'adapter à la complexité du réel. L'intuition se substitue ainsi à la raison comme premier mode d'appréhension de la réalité. Selon Bergson, l'art n'exprime pas les sentiments en les faisant sortir de nous, mais les imprime, c'est-à-dire les révèle à notre conscience, qui elle-même les ordonne²⁷¹.

Nietzsche et Bergson ont révélé une nouvelle conception du rapport du « moi » au monde en remettant le réel à l'honneur. Les poètes sont donc les observateurs privilégiés de ce rapport. De plus l'intérêt pour le nouveau, l'incongru et la provocation révèle une remise en question

²⁶⁹ Guillaume Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose complètes*, Paris, tome II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 943.

²⁷⁰ Pierre Brunel (dir.), *Histoire de la littérature française*, Tome 2, op. cit., p. 590.

²⁷¹ Laurence Campa, *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, op. cit., p. 90, 91.

des fondements logiques de la poésie traditionnelle mais reprend aussi quelques thématiques fondamentales comme la fuite du temps, la douleur du mal-aimé, la plainte.

Aussi apparaît la notion d'avant-garde. Laurence Campa la définit ainsi :

La notion d'avant-garde s'affermir vers 1910. Elle désigne la pointe extrême de la modernité. Les poètes qui peuvent s'en réclamer font table rase du passé et travaillent au présent pour préparer l'avenir. En effet, ils ne se bornent pas à vivre une aventure intime et poétique individuelle. Pour eux, les changements artistiques sont intimement liés à l'évolution morale, politique et sociale. Telle est aussi la démarche des Unanimes. Mais l'avant-garde se caractérise par un besoin de destruction et d'invention sans précédent. Elle renverse toutes les valeurs. Il n'est pas indifférent qu'elle ait trouvé son nom dans le vocabulaire militaire. Ses expériences formelles sont aventureuses et excessives. [...] Quelles formes artistiques donner à ses principes ? En peinture, c'est le dynamisme, le refus de l'imitation de la nature, la juxtaposition synthétique des temps et des espaces, des phénomènes extérieurs et des sensations intérieures, de l'imagination et de la réalité. En poésie, c'est l'invention de l'imagination sans fil et des mots en liberté. Le poète futuriste refuse l'intellectualisme. Pour entrer en contact direct avec la matière, il se laisse guider par son instinct. Il supprime la syntaxe canonique et les ponctuations qui ralentissent le rythme, les adjectifs et les verbes conjugués qui entravent l'imagination. Il utilise des infinitifs et les substantifs, qui sont plus percutants ; il remplace les liens syntaxiques par des signes mathématiques ; il recourt aux onomatopées, aux changements typographiques et à la spatialisation pour rendre les sensations dans leur force, leur surgissement et leur chaos²⁷².

Laurence Campa montre bien de façon synthétique que l'attitude des poètes du début du siècle a été de rejeter de manière généralement violente le passé, les règles artistiques du passé au profit d'une nouveauté toujours plus « nouvelle »²⁷³. Dans ce sens, le futurisme s'impose au début du XX^e siècle. Les futuristes apparaissent comme des novateurs vis-à-vis du langage qu'ils veulent libérer comme le montre Daniel Leuwers :

L'émancipation à l'égard du langage n'est pas précisément le fait des poètes expressionnistes allemands, malgré l'exemple donné par les peintres. En revanche, le futurisme, qu'il soit italien ou russe, va sur ce point se révéler plus novateur. L'initiateur du futurisme, Marinetti (1876 – 1944) est un riche oisif qui, poète médiocre, a un sens médiatique affûté et qui lance en 1909 un *Manifeste du futurisme* appelé à avoir un grand retentissement. Ce manifeste apparaît le 20 février, en français, dans *Le Figaro* avant d'être repris quelques jours plus tard en italien dans *Poesia*. C'est dire que Marinetti visait un public international²⁷⁴.

Le futurisme italien fut créé et dirigé par Marinetti sur une assez longue durée, commençant en 1909 par la publication dans les colonnes du *Figaro* son célèbre manifeste²⁷⁵.

L'esthétique futuriste se caractérise par plusieurs aspects que Josef Heistein résume ainsi :

Dans les manifestes de Marinetti et ses amis futuristes, on peut distinguer deux aspects de ce mouvement : l'aspect politique et l'aspect esthétique. Le premier fut lié surtout à l'actualité italienne, et l'importance des éléments politiques n'était toujours pas la même. [...] L'examen des manifestes futuristes jusqu'en 1914 et aussi des études importantes sur le mouvement de Marinetti (nous pensons surtout livre de Pär Bergman de l'université d'Upsala, *Modernolatritia et simultanëita*) nous permet de relever les traits essentiels suivants de l'esthétique du futurisme :

²⁷² Laurence Campa, *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, *Ibid.*, p. 100, 101.

²⁷³ Cette soif d'inédit a contribué à une créativité intense, à des excès. Le mot-clé qui pourrait s'appliquer à ces expériences est la liberté, liberté d'action et de création.

²⁷⁴ Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 61.

²⁷⁵ Le futurisme connut plusieurs types de manifestes, notamment des peintres, qui jalonnèrent sa carrière.

1) La rupture avec le passé ; c'est le passé qui empêche l'homme moderne de s'adapter aux nouvelles conditions de la vie.

2) La proclamation du mouvement d'un nouvel art capable de refléter l'époque de la technique ; ce nouvel art s'oppose à l'humanisme du passé, car il ne prend plus pour centre d'intérêt l'homme, mais la machine.

De ces deux tendances, d'autres phénomènes résultent, notamment :

1) La transformation de l'homme doit obligatoirement tenir compte de la nécessité de son adaptation au nouveau monde, celui de la machine ; ainsi l'art devrait s'intéresser aux problèmes matériels plutôt que spirituels de l'homme.

2) La contemplation intellectuelle qui affaiblit l'homme doit être remplacée par une activité violente et courageuse. En s'appuyant sur la philosophie de Nietzsche et de Bergson traité, en effet, d'une façon superficielle, le futurisme créa un nouveau modèle de l'homme – un surhomme, un être agressif, extravagant, vaillant sur le champ de bataille aussi bien que dans la vie érotique.

3) Le surhomme futuriste est le prototype d'un raciste, mais il ne s'agit pas encore d'un racisme nationaliste de type hitlérien [...] ²⁷⁶.

Le futurisme italien exprime une certaine violence dans son rejet du passé. Josef Heistein montre le prolongement politique inquiétant dans cette « transformation de l'homme » et ses dérives fascistes.

Les futuristes russes ont très tôt affirmé leur indépendance vis-à-vis du futurisme italien qui les a cependant précédés.

Le futurisme russe fut constitué de plusieurs groupes qui commencèrent leurs activités à partir de 1912 et se trouve marqué par la publication d'un premier recueil, *Le Vivier aux Juges*, publié en 1910. Le futurisme russe s'est rapidement détaché des idées de Marinetti pour affirmer son indépendance, quitte à modifier certaines dates pour revendiquer une autonomie ou même un rôle de précurseur, le futurisme russe a défendu des idées dans le contexte révolutionnaire de l'époque. Les futuristes russes prennent même l'appellation d'« aveniriens » ou « futuriens ».

Josef Heistein explique les caractéristiques du futurisme russe dans son rejet du passé et sa quête de l'avenir :

Le trait commun de tous les futuristes fut le rejet du passé, mais la manière de rejeter le passé ne fut pas la même. Tous, ils récusèrent l'art de l'époque précédente : le réalisme de divers types et le symbolisme. Mais, si dans les œuvres de Maïakovski, de Kamienski et de Kroutchonykh s'affirme la négation de toutes les formes de la vie culturelle et politique, déjà dépassées, les innovations des autres futuristes ne consistaient que dans les recherches formelles. Le procédé prédominant une espèce de désesthétisation de la poésie. Au lieu de l'harmonie, de l'élégance, de l'idéal traditionnel du Beau, se manifestent le culte du laid, les dissonances, le vulgaire, phénomènes qui paraissaient à des écrivains plus naturels.

Un problème qui paraît être commun aux futuristes russes et italiens touche à l'importance de la parole comme matière de la poésie, parole conçue d'une manière nouvelle ²⁷⁷.

Daniel Leuwers mesure l'apport du futurisme russe, lancé en quelque sorte par les actions novatrices des peintres :

²⁷⁶ Josef Heistein, «Le futurisme dans les littératures européennes », dans *Les Futurismes*, 1, Revue Europe, n°551, mars 1975, p. 14.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 22.

Le futurisme russe se distingue grandement du futurisme italien, même s'il en a entendu le message. Au début du XX^e siècle, les poètes russes sont encore sous le charme du symbolisme franco-belge. En 1904, la grande revue officielle, *La Balance*, est d'obédience symboliste, et les écrivains ne semblent pas prêts à s'écarter de ce sillage. En fait, ce sont les peintres, qui, comme en Allemagne, vont se révéler être les vrais novateurs, notamment Michel Larionov et Nathalie Gontcharova prône un style « primitiviste » plutôt déroutant où les distorsions ne visent pas à une quelconque expressivité mais se contentent d'être une provocation délibérée. L'utilisation des graffitis est même revendiquée²⁷⁸.

Daniel Leuwers évoque ceux qui sont les principaux maîtres à penser :

Lorsqu'en 1911 un mouvement futuriste se crée en Russie, Khlebnikov en est l'incontestable maître à penser, même si c'est l'obscur poète David Bourliouk qui en prend la direction. Pourtant l'élément le plus extrémiste se révélera bientôt être Alexis Kroutchenykh (1886 – 1968).

Au tout début, le groupe se baptise *Hylaea*, défend « l'art primitiviste », privilégie les enseignes et les peintures naïves, défend les dessins d'enfants et les poèmes composés par eux. [...]

C'est en 1912 que paraît le premier Manifeste signé par Bourliouk, Khlebnikov, Kroutchenykh et un nouveau venu Maïakovski. Ce manifeste veut faire table rase du passé et ils jettent « Pouchkine, Tolstoï, etc., par-dessus bord »²⁷⁹.

Le futurisme russe est né de plusieurs groupes : le groupe *Hylaea* deviendra le cubo-futurisme (Le terme « cubo-futurisme » a été forgé en France lors de la Section d'or en 1912, Alexandra Exter introduit ce terme en Russie pour définir un mouvement sur les années 1910 à 1915.) et se démarquera par une attitude particulièrement provocatrice lors de ces manifestations publiques.

Le futurisme apparaît tout d'abord par l'ego-futurisme qui affirme l'attrait pour les choses modernes, puis la publication du recueil *La Gifle au goût public*, en décembre 1912 permet la naissance du véritable groupe futuriste russe²⁸⁰. Plusieurs recueils de poèmes paraîtront ensuite. Noemi Blumenkranz Onimus précise : « Ce n'est qu'à partir de février 1913 que Maïakovski, dans des conférences, des discussions publiques, commence à s'intituler futuriste²⁸¹ ».

La littérature s'est interrogée sur son rôle et sa relation avec l'État, le pouvoir et la politique. La Culture prolétarienne, appelée Proletkult, est un mouvement qui s'est développé après la révolution et qui revendiquait une forme d'indépendance à l'égard du Parti. Les organisations qui vont suivre telles que le RAPP se montreront plus proches et plus liées au Parti. La Culture prolétarienne s'est instaurée entre la révolution de Février et la révolution d'Octobre. Vittorio Strada explique la situation ainsi :

[...] seuls le Proletkult et les futuristes donnèrent leur appui immédiat au nouveau pouvoir bolchevique même si entre le Proletkult et le sommet d'un tel pouvoir s'engagea

²⁷⁸ Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, op. cit., p. 64, 65.

²⁷⁹ *Id.*

²⁸⁰ Il est à noter qu'en 1913 un autre groupe futuriste, La Mezzanine de la poésie, voit le jour, orienté vers l'esthétique de la modernité et du mouvement.

²⁸¹ Noemi Blumenkranz Onimus, « Futurisme italien et futurisme russe », dans *Les Futurismes*, 2, Revue Europe, n°552, avril 1975, p. 11.

immédiatement une polémique plus grave que l'ancien affrontement entre Lénine et Bogdanov [théoricien] [...]²⁸².

Lénine ne pensait pas mettre en place cette culture prolétarienne tout de suite, pour lui le Parti était l'élément le plus important de l'instauration du nouveau régime. La RAPP évolua vers une forme de dictature de l'art et de l'esprit. Une « Association panrusse des écrivains prolétariens », la VAPP, voit le jour en 1921 et deviendra, en 1928, l'« Association russe des écrivains prolétariens », la RAPP. Cette association se trouvera dissoute en 1932 au profit d'une « Union des écrivains soviétiques ». À partir de ce moment-là le Parti contrôlera la littérature, la RAPP ayant favorisé ce contrôle. Maïakovski dénonça les pratiques des écrivains prolétariens mais, pris au dépourvu, dans une situation solitaire à la fin de sa vie, il proposa à cette association d'y adhérer, suscitant des sarcasmes. Maïakovski était attaché à l'idée d'une « Révolution de l'Esprit », troisième révolution après les révolutions politique et économique, qui devait achever la réussite totale de la Révolution. Il est intéressant de noter que les artistes prônaient une séparation de l'art et de l'État. Bengt Jangfeld évoque le déclin de l'influence des futuristes :

Cependant, le déclin de l'influence des futuristes n'était pas seulement dû aux difficultés de la situation politique. Rien ne permet de croire qu'ils seraient restés au pouvoir si cette situation avait été plus favorable. Pour comprendre l'échec des futuristes à conserver leur influence, il faut aussi tenir compte du niveau culturel qui était alors celui du peuple russe. Les futuristes représentaient le système esthétique le plus avancé de leur temps et voulaient que leurs idées fussent reconnues comme l'« idéologie culturelle » des masses russes illettrées. De son côté, le parti bolchevique considérait que sa tâche la plus urgente était de liquider l'analphabétisme qui touchait les trois quarts de la population. D'où un conflit inéluctable entre la « révolution spirituelle » des futuristes et la « révolution culturelle » des bolcheviks²⁸³.

Les réflexions sur le rôle de la littérature ont amené les écrivains à une vision du monde reliée à l'actualité la plus brûlante.

C'est toute une conception de l'art que Maïakovski a défendu dans le souci d'appartenir à un groupe défendant des idées et en préservant l'esprit de la révolution. Claude Frioux précise ainsi :

²⁸² Vittorio Strada, dans Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman, Vittorio Strada (dir.), *Histoire de la littérature russe-Le XX^e siècle : La Révolution et les années vingt*, Paris, Fayard, 1988, pp. 34, 35.

²⁸³ Bengt Jangfeld, dans Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman, Vittorio Strada (dir.), *Histoire de la littérature russe-Le XX^e siècle : La Révolution et les années vingt*, Paris, Fayard, 1988, p. 49.

Il évoque l'apport du cubo-futurisme :

« Le cubo-futurisme, dont l'inspirateur principal a été Khlebnikov (mort en 1921), et dont les critiques de l'OPOÏAZ, notamment Victor Chklovski et Roman Jakobson, se sont faits les théoriciens, a tiré les conclusions logiques de la prise de conscience progressive, dans l'évolution de la poésie russe depuis le symbolisme, d'une fonction poétique du langage, pour laquelle celui-ci n'est qu'un matériau, sans aucune « référence » extérieure. Mais la *zaoum*, « langage transmental », des cubo-futuristes n'est pas seulement un langage sans signifié. Il exprime aussi, en particulier chez Khlebnikov, l'utopie d'un langage à l'état naissant, qui serait création permanente de sens nouveaux et rejet permanent de tout système figé de représentations. Il se rattache par là à l'utopie primitiviste de retour aux origines, d'un rejet de la civilisation, perçue comme aliénation [...]

L'art apparaît comme un moyen de « transformer la vie ». (p. 223)

Le futurisme de Maïakovski par extension est bien plus qu'une allégeance prolongée à un petit groupe littéraire. C'est d'une façon générale la confiance dans un certain visage du futur non par démission utopique mais par claire conscience de la quantité et de la qualité d'explosifs dont il faut remplir le papier pour faire déboucher l'« aujourd'hui pierreux » sur « le trentième siècle »²⁸⁴.

Maïakovski a clairement renoncé à un lyrisme mièvre pour tenter d'imposer, à travers les recherches poétiques novatrices des futuristes, une révolution de l'esprit, voyant, dans la poésie, le moyen de transformer l'existence. Ce point de vue se voit confirmer par la projection dans le futur que ces poèmes mettent en scène dans une dimension prophétique.

Apollinaire, quant à lui, a bien compris les enjeux de la modernité et son œuvre poétique est un apport considérable, comme le montre Laurence Campa qui expose la complexité de sa situation :

Apollinaire n'est pas un classique moderne ou inversement. Il ne se limite pas à faire la synthèse de la tradition et de l'invention. Pour le poète, « la surprise est le grand ressort du nouveau » (conférence *L'Esprit nouveau et les poètes*, 1917). En effet, l'inconnu et le nouveau ne peuvent surgir qu'à l'horizon du connu et de l'ancien. Le poète nouveau, en combinant des éléments préexistants, invente de nouvelles réalités et confère à la poésie les pouvoirs du Phénix. Les dérèglements provoqués par les calembours, les ruptures, les décalages, la réactivation des clichés et les associations inattendues créent la surprise moderne. Le poète enregistre tous les mouvements de la vie et, grâce au pouvoir de l'imagination et du langage poétique, il invente la réalité et ordonne le chaos²⁸⁵.

Sa conférence sur *L'Esprit nouveau et les poètes* n'apporte pas des nouveautés aussi tranchées que les propositions des futuristes. Mais Apollinaire a perçu la nouveauté de son époque. S'il peut manifester un certain recul ironique sur ces pratiques avant-gardistes, comme dans le manifeste *L'Anti-tradition futuriste* et s'il a conscience qu'un poète du XX^e siècle se doit de participer à cet engouement pour la modernité, Apollinaire a compris et expérimenté les effets de surprise et de rupture dans son écriture. Daniel Leuwers va plus loin, parle d'« assassinat » de la poésie comme d'une rupture nécessaire :

Le poète n'a plus à prendre son luth [comme Musset] et à se placer sous la dépendance de la muse. Il faut assumer seul son travail d'écriture – travail de démystification auquel le lecteur est convié à s'associer. Une certaine conception romantique du poète se trouve ainsi assassinée. À la confluence du XIX^e et du XX^e siècles, Apollinaire déplore l'assassinat des poètes (les dernières pages du conte [le *Poète assassiné*] sont fort explicites et s'inscrivent dans la lignée des *Poètes maudits* de Verlaine), mais en même temps il ne peut que se féliciter de la mort des dieux poétiques et de leur sacro-sainte inspiration. L'inspiration n'est d'ailleurs nullement extérieure au poème, elle est dans les mots mêmes du poème et dans le choc hasardeux (mais un hasard bien conduit !) de leurs sonorités²⁸⁶.

²⁸⁴ Claude Frioux, « Maïakovski est mort futuriste », dans *Les Futurismes*, 2, Revue Europe, n°552, avril 1975, p. 88.

²⁸⁵ Laurence Campa, *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, op. cit., p. 106.

²⁸⁶ Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, op. cit., p. 75.

Michel Jarrety fait une distinction entre Apollinaire et Cendrars quant à la relation au passé littéraire et resitue l'expérience toute humaine d'Apollinaire dans une écriture qui s'affirme comme expérimentale mais ne renie pas une forme de nostalgie :

Cendrars congédie sans grande réticence le passé, mais Apollinaire pour sa part ne renie pas la tradition à maint égard au contraire il maintient ou se réapproprie en même temps qu'il la subvertit [...].

Considérée dans sa totalité, jusqu'au recueil posthume – *Il y a* (1925), *Le Gueux mélancolique* (1952), les *Poèmes à Madeleine* (1952) et les *Poèmes à Lou* (1955) – l'œuvre d'Apollinaire dit d'abord l'extension du champ de la poésie dont il a accru les ressources en des sens trop divers pour qu'une unité simplement s'y dessine. Rien ici, cependant, ne saurait faire songer à la sécheresse d'un travail expérimental : l'émotion toujours s'y maintient, qu'Apollinaire lui-même ne sépare pas de son expérience existentielle. [...] outrepassant les sentiments pour affirmer la puissance orphique du langage dans *Alcools*, le lyrisme se renouvelle dans *Calligrammes*, et Apollinaire en redit encore l'exigence dans une conférence de 1917 : *L'Esprit nouveau et les poètes*²⁸⁷.

Marcel Raymond²⁸⁸ propose une vision originale du poète Cendrars qui évoque son « moi » dans la multiplicité des changements auquel il est soumis. Le poète est une sorte de récepteur de la « vie moderne ». Cette image rejoint celle de Maïakovski « qui s'est dévissé le cou » dans le poème *La Cinquième Internationale* :

Dans la *Prose du Transsibérien* ou *Panama*, une poésie haletante essaye de jaillir du fait brut, de l'événement qui vient bousculer l'homme, ou du réflexe physiologique, de l'association imprévue qui transforme le *moi* à chaque minute. [...] Avec Cendrars, on croit étreindre, en une espèce de corps-à-corps, la réalité rugueuse que Rimbaud découvrit à l'âge d'homme (mais Rimbaud, l'ayant découverte, se tut). Cendrars, cependant, s'efforce lui aussi d'équilibrer des masses, d'ordonner comme sur un tableau abstrait des réalités psychiques simples. Il semble que son *moi* ne soit plus qu'un milieu privilégié où se heurtent et s'amplifient tous les cris du monde, un appareil Morse qui accueille des messages venus de partout.

Il y a là l'ébauche d'une épopée de la vie moderne, d'une certaine vie moderne, celle du voyageur, de l'aventurier, respirant le grand air de l'univers [...] ²⁸⁹.

Les expérimentations poétiques de l'avant-garde et le bouleversement qu'a constitué la première guerre mondiale ont conduit une nouvelle génération de poètes à poursuivre une exploration poétique qui fut marquée par une forme de révolte. Le mouvement Dada, sous l'égide de Tristan Tzara, s'affirme comme une protestation contre la guerre et contre l'art en général, dans une provocation proche de l'anarchie. André Breton s'intéresse plus à une redéfinition de l'art et de la littérature. Il prône l'ouverture de l'imaginaire s'appuyant sur les travaux de Freud et écrit les manifestes du surréalisme. Comme le suggère Michel Jarrety :

²⁸⁷ Michel Jarrety, « Sixième partie (1898-1960) », dans Michel Jarrety (dir.), *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, op. cit., p. 420.

²⁸⁸ Marcel Raymond montre aussi l'influence du poète américain Whitman sur la poésie moderne :

« À une poésie abreuvée de rêves va se substituer peu à peu une poésie moderniste, dont le but sera « d'exalter la vie sous quelque forme qu'elle se présente ». C'est là le côté whitmanien, futuriste, prophétique, d'Apollinaire. Dans l'Europe de 1913, il accueille l'avenir avec confiance et ingénuité. Ce n'est plus à l'alchimie du verbe qu'il demande réaliser des miracles. La musique qui peut naître des mots assemblés, il la dédaigne, comme il dédaigne les légendes. C'est des choses mêmes, des événements, que doit sourdre continuellement la merveille, à condition qu'on les regarde d'un certain biais ». Raymond Jean, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 234.

²⁸⁹ Ibid., p. 246, 247.

Le surréalisme, en effet, a voulu être une manière de vivre plutôt qu'une manière d'écrire, et rendre l'homme à sa totalité : sa naissance n'est donc pas séparable de la révolte provoquée par l'absurdité de la première Guerre – ébranlement à la fois moral et existentiel qui accompagne, dans l'ordre littéraire, une remise en cause qui ne prendra sens que peu à peu, mais s'initie en 1919²⁹⁰.

1. 2. 1. 2. De l'art pictural à l'art poétique.

Apollinaire, Maïakovski et Cendrars, sensibles à l'art pictural, ont rencontré la peinture en se confrontant avec les représentants de l'avant-garde artistique du début du XX^e siècle. Impliqués dans la vie culturelle de leur époque, sensibles aux révolutions artistiques, ils ont proposé eux-mêmes leurs points de vue sur l'art. Nikolai Khardjiev et Vladimir Trenine présentent ainsi les relations entre les poètes et les peintres :

Beaucoup de peintres novateurs publièrent des vers et de la prose. [...]

Les poètes menèrent une activité intense pour répandre la peinture cubiste. Le premier défenseur du cubisme en France le même Guillaume Apollinaire.

Les poètes [...] écrivirent en faveur de la nouvelle peinture.

En Russie, les poètes Vladimir Maïakovski, David Bourliouk [...] c'est-à-dire les représentants de tous les courants futuristes en poésie, produisirent conférences et articles sur la peinture.

Cette influence réciproque et ses recoupements entre les courants poétiques et picturaux en France et en Russie ne peuvent s'expliquer que par la communauté des conditions sociales qui ont déterminé l'avènement de l'art moderne.

Le mouvement du cubisme est né dans la sphère de la bohème artistique, animée d'hostilité contre les canons esthétiques de l'art bourgeois *ornemental*²⁹¹.

Vincent Vivès explique ainsi le goût d'Apollinaire pour la peinture, il fréquente les ateliers et se forge progressivement un point de vue avisé en matière de création picturale :

Apollinaire qui est un habitué de l'atelier des Delaunay, naturalise dans la poésie le simultanisme comme dans les fameuses *Fenêtres* où il tente une synthèse entre simultanisme des couleurs et de l'espace-temps [...]

Ainsi les cubistes, amis d'Apollinaire, expérimentent une réalité absolue qu'ils créent. Cette conception de l'artiste demiurge est totalement reprise par le poète dans les *Calligrammes* (ainsi dit-il « ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création ») mais aussi dans les *Mamelles de Tirésias*, pièce de théâtre où des situations se passent en même temps dans différents lieux²⁹².

Apollinaire s'est attaché à observer le travail des peintres de façon à pouvoir améliorer son jugement. L'abandon d'un art de représentation du réel lui offre, en effet, des perspectives nouvelles en poésie. Laurence Campa apporte des précisions sur cette activité d'Apollinaire comme critique d'art qui rédigea de nombreux articles sur l'actualité artistique de son temps :

²⁹⁰ Michel Jarrety, « Sixième partie (1898-1960) », dans Michel Jarrety (dir.), *La poésie française du Moyen Age au XX^e siècle*, op. cit., p. 435.

²⁹¹ Nikolai Khardjiev, Vladimir Trenine, *La culture poétique de Maïkovski*, op. cit., p. 57, 59.

²⁹² Vincent Vivès, *Guillaume Apollinaire Calligrammes*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque », 2003, p. 9, 10.

Depuis qu'il fréquente les peintres, Apollinaire développe son intuition, affine son goût, aiguise son regard. En décembre 1907, dans *La Phalange* il consacre un article à Matisse, dont il a vu la grande exposition rétrospective à la galerie Druet l'année précédente. Il admire les choix du peintre, pour qui la reproduction de l'objet importe moins que « son existence plastique ». Il retrouve dans les recherches cubistes de Braque et de Picasso, qui rompent avec le sujet l'imitation de la nature pour créer des univers fonctionnant sur leurs lois propres.

En mars 1910, le quotidien *L'Intransigeant* confie au poète sa rubrique artistique. Apollinaire va désormais visiter pour ses lecteurs tous les lieux où s'expose l'art de son temps : grands salons, galeries, ateliers²⁹³...

Apollinaire a écrit de nombreux articles²⁹⁴. Marcel Adéma donne ainsi son point de vue sur la relation d'Apollinaire avec l'art. Sensible à la nouveauté et à la capacité de l'artiste à expérimenter, il perçoit les bouleversements de son époque :

La vocation d'Apollinaire de défendre toute nouveauté le conduit à se faire systématiquement le champion de tentatives bien étrangères à son goût personnel. C'est ainsi qu'il devient le « leader » du mouvement cubiste sans croire le moins du monde à son succès et sans éprouver pour ces manifestations picturales autre chose que la curiosité. Ce n'est que plus tard, en 1912, après plusieurs années de « méditation » qu'il sera convaincu de sa valeur²⁹⁵.

Il ajoute : « C'est encore la critique d'art qui permet à Apollinaire de trouver l'éditeur de son premier livre²⁹⁶ ». Michel Décaudin apporte des précisions utiles pour étudier le lien entre Apollinaire et le cubisme :

Le Cubisme n'est pas assez une école dont il aurait été le théoricien, le « pape » a-t-on parfois dit ; il est la manifestation la plus neuve et la plus féconde de « l'école moderne de peinture ». Il parlera d'ailleurs de Cubisme « écartelé », entendons partagé en orientations diverses, toutes destinées à évoluer. Dès 1913 il lance un mot nouveau, l'Orphisme, qu'il commente en déclarant : « Le Cubisme est mort, vive le Cubisme », puis dans une rectification qui ne change pas le sens de sa pensée : « Du Cubisme sort un nouveau cubisme. Le message est clair : l'« écartèlement » du premier Cubisme en diverses tendances, preuve de la fécondité de la « peinture nouvelle », appelle une dénomination plus large, plus globalisante²⁹⁷.

Apollinaire se présente comme un critique d'art averti et attentif aux changements artistiques. Il se montre à l'affût des évolutions de l'art moderne qui se caractérise par un rejet d'un art conventionnel et figé pour une quête perpétuelle. Il ne s'affiche pas comme un théoricien ni comme un chef de file d'un mouvement mais plutôt comme un observateur aguerri à la pointe de la nouveauté. Apollinaire rencontra de nombreux peintres comme le raconte Marcel Adéma :

Au cours de ses pérégrinations au long de la Seine, Apollinaire rencontre André Derain qui n'est pas encore le maître de « l'École de Chatou ». Il regarde, surpris et ravi, le peintre de la

²⁹³ Laurence Campa, *Apollinaire : la poésie perpétuelle*, op. cit., pp. 33, 34.

²⁹⁴ Notamment pour le journal *L'Intransigeant* en 1910, puis en 1914 à *Paris – Journal*. Il écrit son ouvrage *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques* en mars 1913, en opérant une compilation de textes qu'il avait préalablement écrits.

²⁹⁵ Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire : le mal-aimé*, op. cit., p. 109.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 110.

²⁹⁷ Michel Décaudin, *Apollinaire*, op. cit., p. 36.

couleur pure travailler solitaire et calme. C'est à lui qu'il pensera, quelques années plus tard, pour illustrer son premier livre, *l'Enchanteur pourrissant*, que le *Festin d'Ésope* vient de publier. Derain est le premier peintre qu'il a pour ami, car, très vite les deux jeunes gens se sont liés. C'est aussi à Chatou qu'il fait la connaissance de Vlaminck, son presque voisin du Vésinet, le « fauve » et le poète font de concert de longues promenades auxquelles se joint souvent Derain. Tous trois discutent ferme, avec passion. De ces causeries ou les théories esthétiques tiennent une large place sortira bientôt un Apollinaire critique d'art, qu'il ne soupçonne pas encore, bien qu'il ait déjà débuté dans le genre²⁹⁸.

Plus loin Marcel Adéma évoque la rencontre d'Apollinaire et Picasso :

C'est au *Criterion* qu'un jour d'été 1904 le « baron » Mollet, désireux de lui faire connaître Apollinaire, entraîne Picasso. [...] Picasso n'a de cesse de faire connaître à son tour son nouveau camarade Max Jacob, son voisin et meilleur ami. [...] De la rencontre de ces trois hommes, de leur contact et de leur amitié va jaillir une esthétique nouvelle un « Esprit nouveau ». Elle va ouvrir le second cycle apollinarien²⁹⁹.

Enfin Apollinaire et Cendrars fréquentèrent également l'atelier de Chagall comme le montre Daniel Marchesseau :

Chagall peignit *Dédié à ma fiancée* à la ruche. Delaunay [...] dut insister pour que Chagall puisse exposer l'œuvre aux Indépendants. Cendrars vit dans cette étrange composition à laquelle il donna son titre et où une tête de femme coupée crache au visage du monstre, une évocation de sa fiancée Hélène, morte au cours d'un incendie dû à une lampe. Le tableau qui représente alors, selon Apollinaire, « un âne fumant de l'opium » fut d'abord refusé. Une retouche à l'or masqua en un instant le détail outrageant. L'interprétation de l'œuvre reste cependant hautement conjecturale³⁰⁰!

Il ajoute que « C'est à la ruche que Chagall fit la connaissance d'Apollinaire dont il croqua un portrait charge [...] sur une nappe de bistrot des habitués de cette cité d'artistes, Chez Baty. » En effet, Cendrars, de retour de New York, fréquente les artistes d'avant-garde dont Chagall présent à Paris. Une amitié naît ainsi qu'une forme d'interaction entre poésie et peinture comme le raconte Daniel Marchesseau :

Fin 1911, celui que ses voisins surnommeront « le poète » emménage dans un atelier à la ruche aux côtés de Léger et de Laurens, de nombreux artistes étrangers s'y côtoient dans un dénuement extrême [...] S'y trouve alors un poète suisse de son âge, esprit ardent et bourlingueur, qui avait séjourné à Saint-Pétersbourg et comprenait le russe : Blaise Cendrars. Leur amitié sera sans nuage durant ce premier séjour à Paris. Blaise, « flamme légère et sonore », complice des bons et mauvais jours devient son mentor au sein de l'intelligentsia et lui fait connaître parmi d'autres, Robert Delaunay et sa femme russe, Sonia Terk. Il sera alors comme le chansonnier de Chagall, celui qui invente les titres de ses tableaux : *Dédié à ma fiancée* ; *A la Russie, aux ânes et aux autres* ; *Le poète – Half past three...* Il lui dédie deux de ses *Poèmes élastiques* et s'exclame dans la *Prose du transsibérien* : « Comme mon ami Chagall, je pourrais faire une série de tableaux déments. »³⁰¹

Cendrars le présente également, en 1912, à Guillaume Apollinaire. Daniel Marchesseau précise : « Apollinaire, après avoir reçu son portrait à l'encre violette, lui consacra un poème, *Rotsoye* (« le poème le plus libre du siècle », dira André Breton), griffonné au dos

²⁹⁸ Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire : le mal-aimé*, op. cit., p. 73.

²⁹⁹ *Id.*

³⁰⁰ Daniel Marchesseau, *Chagall Ivre d'images*, op. cit., p. 25.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 25, 26.

d'un menu !³⁰² ». Claude Debon précise l'influence que les peintres ont exercée sur les poètes, en modifiant leur regard sur le monde :

Les recherches de ses amis peintres lui révèlent qu'il existe aussi une musique des formes et des couleurs, détachées de l'univers figuratif antérieur. Toute la critique picturale d'Apollinaire tourne autour de cette découverte majeure : en l'absence de tout sujet peut surgir un lyrisme neuf, dans l'explosion maîtrisée des formes et des couleurs³⁰³.

Claude Debon évoque même : « l'union du chant et de la lumière³⁰⁴ ». La question de la modernité et du Beau rejoint les préoccupations de Baudelaire mais on perçoit une différence. La modernité consiste pour Baudelaire non pas à céder à la mode mais à tirer « l'éternel du transitoire », c'est-à-dire les qualités immuables du présent et du quotidien. Le Beau apparaît comme bizarre. Delacroix est représentatif de cette conception. Apollinaire précise le rôle de l'art et de la création dans une unité temporelle :

Il faut pour cela embrasser d'un coup d'œil : le passé, le présent et l'avenir.
La toile doit présenter cette unité essentielle qui seule provoque l'extase³⁰⁵.

Il rejette ainsi « le présent trop fugace ». Chaque œuvre se veut donc un tableau éternel. De plus Apollinaire examine la question essentielle de la représentation du réel :

Ces peintres, s'ils observent encore la nature, ne l'imitent plus et ils évitent avec soin la représentation de scènes naturelles observées et reconstituées par l'étude.

La vraisemblance n'a plus aucune importance, car tout est sacrifié par l'artiste aux vérités, aux nécessités d'une nature supérieure qu'il suppose sans la découvrir. Le sujet ne compte plus ou s'il compte c'est à peine.

L'Art moderne repousse, généralement, la plupart des moyens de plaire mis en œuvre par les grands artistes des temps passés.

[...] On s'achemine ainsi vers un art entièrement nouveau, qui sera à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature.

Ce sera de la peinture pure, de même que la musique est de la littérature pure³⁰⁶.

Ainsi Apollinaire s'est engagé dans une exploration précise du cubisme dans sa nouveauté et sa représentation du réel :

Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création.

En représentant la réalité-conçue ou la réalité-crée, le peintre peut donner l'apparence de trois dimensions, peut en quelque sorte *cubiquer*. Il ne le pourrait pas en rendant simplement la réalité-vue, à moins de faire du trompe-l'œil en raccourci ou en perspective, ce qui déformerait la qualité de la forme conçue ou créée³⁰⁷.

Apollinaire se livre à un examen précis et tente de cerner les tendances du cubisme comme il le montre ici :

³⁰² *Ibid.*, p. 27.

³⁰³ Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après la guerre, I, Calligrammes, Le poète et la guerre*, Paris, Lettres Modernes-Minard, 1981, p. 36.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 39.

³⁰⁵ Guillaume Apollinaire, *Écrits sur l'art, Œuvres en prose complètes, op. cit.*, p. 7.

³⁰⁶ *Id.*

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 16.

Le « cubisme physique », qui est l'art de peindre les ensembles nouveaux avec des éléments empruntés pour la plupart à la réalité de vision. Cet art ressortit cependant au cubisme par la discipline constructive.

[...] Le « cubisme orphique » est l'autre grande tendance de la peinture moderne. C'est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité. Les œuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime, c'est-à-dire le sujet. C'est de l'art pur³⁰⁸.

La question du renouvellement de la représentation est ainsi perçue par Apollinaire qui l'exprime avec enthousiasme ici :

Imitant les plans pour représenter les volumes, Picasso donne des divers éléments qui composent les objets une énumération si complète et si aiguë qu'ils ne prennent point figure d'objet grâce au travail des spectateurs qui, par force, en perçoivent la simultanéité, mais en raison même de leur arrangement.

Cet art est-il plus profond qu'élevé? Il ne se passe point de l'observation de la nature et agit sur nous aussi familièrement qu'elle-même.

[...] La grande révolution des arts qu'il a accomplie presque seul, c'est que le monde est sa nouvelle représentation.

Énorme flamme.

Nouvel homme, le monde est sa nouvelle représentation³⁰⁹.

Apollinaire s'est forgé un regard critique qui montre sa sensibilité artistique et son regard avisé en quête de cette modernité.

Cendrars fut, lui aussi, proche des peintres de l'avant-guerre mais s'est toujours méfié des courants picturaux qui risqueraient d'enfermer l'artiste dans un statut figé voire un nouvel académisme. Cependant ces liens vont se distendre comme le montre Jean-Carlo Flückiger :

Ainsi, lorsqu'à la fin des années vingt, il congédie les peintres modernes en leur reprochant de l'avoir déçu, tous sans exception, ne laisse-t-il pas entendre par là même quel immense espoir il avait placé en eux, quelle importance il accordait à leur amitié ? Ne fait-il pas revivre toute la ferveur avec laquelle il s'attaquait dix, quinze ans plus tôt aux mêmes problèmes qu'eux, prenant passionnément part à la recherche de nouveaux moyens d'expression. Sans le recours aux arts visuels et surtout à la peinture, son œuvre est impensable³¹⁰.

Cendrars renonce à l'avant-garde, à la poésie dans un même mouvement de rupture. Mais, comme Apollinaire, il expose sa propre vision du cubisme dans son essai *Aujourd'hui* et il se montre attentif en proposant une analyse précise:

Quelles ont été les quatre principales préoccupations théoriques des peintres cubistes ?

1° *La recherche de la profondeur* (réalité, sur-réalité, vie) ;

2° *L'étude des volumes* (espace) ;

3° *L'étude des mesures* (temps) ;

4° *Critique et révision de tout ce qui est « métier » en peinture* (technique).

Je formule : *Réaliser la profondeur par le rayonnement des volumes et la multiplication des mesures à l'aide d'une technique raisonnée.*

³⁰⁸ *Id.*

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 23, 24.

³¹⁰ Jean Carlo Flückiger, *Au cœur du texte : essai sur Blaise Cendrars*, op. cit., p. 101, 103.

Cette formule ne fut jamais observée intégralement. Dès le début, les peintres cubistes l'ont singulièrement réduite en perdant de vue le point un pour le confondre avec les points deux et trois amalgamés. En effet, sous prétexte de serrer la *réalité* de plus près, ils ont censément multiplié l'*espace* par le *temps*, ce qu'ils ont naïvement appelé « *la quatrième dimension* », créant ainsi une hérésie, où ils n'approchèrent jamais de la *réalité de l'objet*, et non pas la *réalité en soi*. Autrement dit, ils étudièrent la *progression dans l'espace*, c'est-à-dire la matière (*de l'objet*) et non pas la *progression dans la profondeur*, c'est-à-dire le principe (*de la réalité*).

Réduites à la *réalité de l'objet*, de synthétiques, les recherches devenaient analytiques. Aussi voyons-nous rapidement les peintres cubistes s'astreindre à ne faire plus que des natures mortes et, prenant l'effet pour la cause, introduire bientôt des matières authentiques dans leurs toiles, telles que tessons de bouteille, faux cols, papiers, bois, faux bois, étoffes, cheveux, voire « l'objet » lui-même tel qu'il se trouve dans le commerce ! C'était trouver le contraire de ce que l'on avait cherché. Car cet objet incongru, il fallut « l'arranger » picturalement, et l'on aboutissait ainsi au domaine de « la mode ». C'est pourquoi le cubisme, qui devait rénover la peinture, n'est jamais sorti des limites du « goût ». Il a instauré le règne du simulacre, ce qui est, en art, la suprême hérésie³¹¹.

On voit, derrière cette observation précise, poindre une occupation de Cendrars, le risque de tomber dans une impasse stérile à cause d'un art devenu trop répétitif. Les cubistes, selon lui, ont appauvri leur art et déçu parce qu'ils ont esquivé le but réel qui est la découverte de la réalité dans sa « profondeur ». Cendrars montre les limites des expérimentations cubistes qui n'ont pas survécu à la guerre dans un exposé sévère et fait le bilan critique de l'état de la peinture en 1919 :

Le bloc cubiste s'effrite. Mille tendances se font jour. Il y a donc beauté nouvelle. Les jeunes poètes français s'en sont rendu compte. Ils ont déjà dégagé quelques éléments : l'universalité et la grandeur de la vie moderne ; le pessimisme-optimiste de l'homme d'aujourd'hui ; sa passion, son intelligence frénétique, sa réalité ; ce besoin et cette fièvre d'activité qui nous secouent tous ; les voyages, les affaires, les sports. Les peintres abordent à leur tour cette prodigieuse profondeur. La formule, les formules cubistes ne suffisent plus. Les aspects, les contrastes de la vie moderne sont trop complexes. Ils ne se laissent pas chiffrer scientifiquement, ni englober dans une technique, aussi intellectuelle soit-elle. La réalité du monde est avant toute une sensation. C'est pourquoi les nouveaux peintres sont des sensuels et la nouveauté qu'ils apportent c'est : la couleur³¹²!

Les échecs des principes cubistes ouvrent, selon lui, d'autres perspectives plus profondes. La modernité ne se traduit pas par une apparence mais par un questionnement et une « interprétation de l'humain », une recherche de la notion de réalité au cœur de la réalité même. La sensibilité est préférée à l'école, qui sera tôt ou tard sclérosée et sclérosante. En cela il rejoint Apollinaire³¹³. Pour Cendrars l'artiste est à l'écoute du monde, met ses sens en éveil dans une communion violente avec l'univers. Il évoque également, comme Apollinaire, le rayonnisme :

³¹¹ Blaise Cendrars, *J'ai tué, Tout autour d'aujourd'hui, Aujourd'hui*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Tome 11, Paris Denoël, 2005, p. 58, 59.

³¹² *Ibid.*, p. 53, 54.

³¹³ À travers ces textes sur l'art de son époque, Cendrars exprime aussi l'alliance de la beauté et de la violence, alliance qu'il a lui-même travaillée dans ses œuvres :

« Seront classés tous les aînés qui auront rassemblé, souvent à leur insu, quelque élément de cette violente beauté qui nous possède et qui nous force, nous, les jeunes : la beauté du monde moderne ». *Ibid.*, p. 56.

Alors que même un Picasso et un Braque étaient influencés, sinon inquiétés par la virtuosité des théoriciens de la quatrième dimension, Léger continuait patiemment son labeur, allant si loin dans l'étude des volumes et des mesures qu'il donna, d'une part, naissance au rayonnisme russe de Larionov et, d'autre part, influence directement les meilleurs parmi les futuristes italiens. Bien qu'encore confuses et souvent incompréhensibles, ces toiles étaient les premières œuvres d'une nouvelle esthétique mondiale qui annonçait la transformation totale du cubisme, voire sa disparition. Léger avançait dans la profondeur et, plus il progressait, plus il s'approchait du sujet³¹⁴.

Pour Cendrars, le peintre Fernand Léger est allé plus loin que les cubistes dans la recherche de cette « profondeur » par un travail sur la forme et le relief. Cendrars évoque également la technique de la couleur chez Delaunay :

Mais on ne peut parler de ces peintres et de leur lyrisme intense, universel et coloré, pour lequel Guillaume Apollinaire avait trouvé le joli nom d' « Orphisme » sans parler de Robert Delaunay, le peintre de la tour Eiffel, l'inventeur du *Simultané*. Fin juillet 1914, Delaunay abandonnait la peinture théorique pour aborder le grand sujet humain dans une toile intitulée *Le Drame Caillaux*. Voici ce que j'écrivais alors sur les intentions de ce peintre :

Le Contraste simultané

« Nos yeux vont jusqu'au soleil.

« Une couleur n'est pas couleur en soi. Elle est couleur qu'en contraste avec une ou plusieurs autres couleurs³¹⁵.

L'alliance de Cendrars et de Sonia Delaunay, l'épouse de Robert Delaunay, s'avéra féconde car ils créèrent le dépliant pour la publication de *La Prose du transsibérien* en associant le simultanéisme des couleurs à celui du texte poétique. Cependant Cendrars va exprimer sa rupture avec la modernité de façon radicale par la déception qu'il a ressentie :

Hélas ! j'attends toujours le changement, le renouveau annoncé par moi-même. Je suis de plus en plus convaincu que l'avenir de la jeune peinture française a été sérieusement compromis par les amateurs et les collectionneurs. Nous n'avons même pas encore le *Constantin Guys*, c'est-à-dire le dessinateur des élégances, des mœurs et de la guerre civile de notre époque.

Les peintres modernes m'ont profondément déçu et c'est pour prendre congé d'eux, en leur faisant un dernier signe amical, que je donne ci-dessous la belle citation de Kipling. Mais y a-t-il parmi tous les peintres des Salons, des cénacles, des écoles, des collectionneurs et des marchands de tableaux, un homme, un seul, capable de ne plus mettre les pieds rue La Boétie et d'aller prendre le bateau ou l'avion³¹⁶?

Comme Apollinaire et Cendrars, Maïakovski s'est intéressé à la peinture de son temps et a écrit des articles pour faire un état de l'art de son époque. Il s'est d'abord interrogé sur la question de la représentation. Il est à préciser que Maïakovski a suivi une formation artistique avant de s'orienter vers la poésie. Il a affirmé une relation entre l'art et la vie de façon catégorique et a exprimé son point de vue dans plusieurs articles et conférences :

Художник, объявив диктатуру глаза, имеет право на существование. Утвердив цвет, линию, форму как самодовлеющие величины, живопись нашла вечный путь к развитию. Нашедшие, что слово, его начертание, его фоническая сторона определяют

³¹⁴ *Ibid.*, p. 65, 66.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 67.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 81.

расцвет поэзии, имеют право на существование. Это — нашедшие пути к вечному процветанию стиха поэты.

Le peintre, ayant déclaré la dictature de l'œil, a droit à l'existence. Ayant affirmé la couleur, la ligne, la forme comme des valeurs indépendantes, la peinture a trouvé la voie éternelle vers le développement. Ceux qui ont trouvé que le mot, son tracé, sa partie phonique définissent l'épanouissement de la poésie, ont droit à l'existence. Ces poètes ont trouvé les voies de l'épanouissement éternel du vers³¹⁷.

(*Le théâtre, le cinématographe, le futurisme* article 1913).

Une préoccupation des futuristes fut de trouver une forme nouvelle pour un nouveau contenu.

Le poète soviétique s'est intéressé au renouvellement de l'expression :

Дублирование жизни?

Зачем? Каждый день, надрывая зрачки на кричащих красках жизни, гоняясь глазами за змеиными линиями движения, уставая над формами цифр и букв, вы хотите не новой усталости от второй такой же жизни, а отдыха, игры для глаза.

Свободная игра познавательных способностей — вот единственная вечная задача искусства.

Un duplicata de la vie ?

Dans quel but ? Chaque jour, en déchirant vos pupilles sur des peintures criantes de vie, en suivant des yeux les lignes tortueuses du mouvement, en vous fatiguant sur des formes de chiffres et de lettres, vous voulez non une nouvelle fatigue due à une deuxième vie identique, mais du repos, un jeu pour l'œil.

Un jeu libre des facultés de perception – voilà la seule tâche éternelle de l'art³¹⁸.

(*La peinture d'aujourd'hui* 1914)

Il a revendiqué, à la manière de Cendrars, un renouvellement de la peinture. Comme lui, il s'est méfié de l'effet de mode, recherchant une distanciation vis-à-vis de la critique parisienne qui fait, à l'époque, la mode. Il observe l'évolution de la peinture d'avant-garde en proposant un regard critique :

Le Salon d'automne

[...]

Je cherche les cubistes.

Voilà Braque. 18 choses consistantes. Je m'arrête devant deux panneaux décoratifs. Quel recul! Carrément figuratif. Avec des cariatides qui pointent le nez. Du tout lisse. Brun-gris-vert. Ce n'est plus le Braque d'avant, dur, décidé, avec un goût exceptionnel, mais un Braque ramolli, léché par le Salon.

Léger. On le reconnaît tout de suite à la vigueur de ces tons, à son antiesthétisme plein de sève qui dans son atelier semble une force révolutionnaire, mais est ici ensalonné et semble seulement une manière de peindre.

Je regarde les tableaux voisins devenus tout à fait correctement académiques et je pense : si on mettait tout ça dans un seul cadre et qu'on effaçait un peu les bords est-ce que tout ça ne se fondrait pas en une seule purée de tableaux bien respectables ?

Le cubisme est tout à fait chambré, apprivoisé.

[...]

Je ne veux pas du tout dire que je n'aime pas la peinture française. Au contraire. Je l'ai DÉJÀ aimée. Je ne renie pas un amour ancien, mais il est déjà devenu amitié et bientôt si vous n'avancez pas ce sera plus qu'une simple connaissance³¹⁹.

³¹⁷ Vladimir MAJAKOVSKIJ, *Polnoje sobranie sočinenij* v 13 t., t. 13, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1955, 276. Nous traduisons.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 288. Nous traduisons.

³¹⁹ Vladimir Maïakovski, *Du monde j'ai fait le tour : poèmes et proses*, op. cit., p. 139, 141.

Il a fréquenté les ateliers d'artistes de l'époque pour y découvrir l'art « authentique ». Maïakovski évoque l'évolution de Picasso, puis l'œuvre de Delaunay et enfin son goût pour Léger :

Ses toiles qu'on appelle réalistes, ces femmes avec d'immenses bras marron, ce n'est, bien sûr, pas un retour au classicisme mais, si l'on veut absolument adopter le mot classicisme, l'affirmation d'un nouveau classicisme. Non pas une copie de la nature, mais une transfiguration de tout son héritage cubiste antérieur. Dans cette façon de sauter d'un procédé à l'autre, il ne faut pas voir un renoncement mais les zigzags d'un artiste qui a déjà atteint l'apogée des réussites formelles, qui cherche à appliquer son potentiel et qui ne peut lui trouver application dans l'atmosphère étouffante de la réalité française actuelle.

[...]

Delaunay est tout le contraire de Picasso. Il est simultanériste. Il recherche la possibilité de peindre des tableaux dont la forme ne tienne pas aux exercices de poids et de volume, mais seulement aux effets de couleur. [...] Le cubisme qui règne en maître sur toutes les toiles des peintres français l'empêche de dormir. Les marchands ne s'intéressent pas lui. Il ne sera jamais classique et il s'en moque. Il n'est tout entier, même son dos, même ses mains, sans parler de ses tableaux, que recherches fiévreuses.

[...]

Léger – un artiste dans les connaisseurs réputés de l'art français ne parlent qu'avec une certaine condescendance – a produit sur moi l'impression la plus forte et la plus agréable. Trapu, il a l'allure d'un vrai artiste – ouvrier qui considère son travail non comme une quelconque prédestination divine, mais comme un métier intéressant, utile, égal à toutes les autres professions. J'examine en détail sa peinture qui me semble importante. Je suis réjoui par son esthétique des formes industrielles, sa façon de ne pas craindre le réalisme le plus rude. Je suis aussi frappé par ce que son attitude à l'égard de la couleur a de différent par rapport aux artistes français. Ce n'est pas un moyen pour rendre je ne sais quoi d'éthéré, mais un matériau qui donne teinte aux objets³²⁰.

Maïakovski a examiné les tableaux de ces peintres majeurs du début du siècle avec une certaine finesse ; il y recherche la capacité à renouveler l'art tout en reconnaissant que le parcours d'un peintre en perpétuelle recherche est parfois tortueux. La question de l'opposition entre académisme et innovation est au cœur de ses réflexions. Il montre également un intérêt pour le travail d'artisan du peintre. Plus encore il laisse transparaître dans ses réflexions suivantes les préoccupations des futuristes russes sur la notion de langage pictural ou verbal :

En art le début du XX^e siècle est marqué par la solution de taches purement formelles.

On ne produisait pas d'objets d'arts, on ne faisait qu'étudier des procédés, des méthodes pour cette production.

Les poètes se cantonnaient à l'étude du langage en lui-même : le rapport des mots entre eux qui formaient l'image, les lois de combinaison des mots et des images entre, la syntaxe, l'organisation des mots et des images, c'est-à-dire le rythme.

Au théâtre, en dehors de toutes pièces, on ne travaillait que le mouvement formel.

En peinture ce n'était que la forme, la couleur, la ligne, leur élaboration comme des grandeurs autonomes.

Les Français ont été à l'avant-garde de ce travail.

Si l'on prend un quelconque objectif abstrait : peindre un personnage en dégagant sa forme à partir d'une combinaison de simples surfaces élémentaires, bien sûr, Picasso est le plus fort de tous.

³²⁰ *Ibid.*, p. 145, 147, 148.

Si l'on veut dégager une sorte de troisième dimension d'une nature morte en la faisant apparaître, non pas au niveau de l'apparence mais dans son essence, en descendant dans la profondeur de l'objet, en révélant ses aspects cachés, alors Braque bat tout le monde. Si l'on veut prendre la couleur dans son fondement, avant qu'elle soit souillée par les aléas des reflets des ombres, si l'on veut prendre la ligne comme une puissance ornementale indépendante, le plus fort est Matisse.

Ce travail sur la forme a atteint son apogée vers l'année 15.

À force de décomposer un violon pour la centième fois en surface, le violon n'en aura plus du tout, et le peintre aura perdu tout point de vue disponible sur cette tâche artistique³²¹.

Maïakovski montre à travers son observation précise des peintres leur manière personnelle d'appréhender la notion de représentation par le travail sur la forme en mesurant cependant le risque de se perdre dans un non-sens.

Apollinaire, Cendrars et Maïakovski ont eux-mêmes expérimenté la peinture d'une façon personnelle. Jean-Carlo Flückiger évoque la relation entre Cendrars et la peinture :

Par ailleurs, poète lui-même essayé au dessin et à la peinture, bien que dans une mesure limitée [...]. Une phrase comme : « Nous ne connaissons jamais d'autres traces de vie – vie de la planète – vie de l'individu – ce qui augmente à la conscience sous traces d'écriture » ne laisse subsister aucun doute quant à la hiérarchie effective des arts chez Cendrars³²².

Cendrars prouve ainsi, même s'il n'est pas vraiment peintre³²³, une porosité entre les genres artistiques alors que Claude Debon précise le lien d'Apollinaire avec la peinture :

Lumière et musique, peinture et poésie sont ainsi indissolublement liées. Cette observation éclaire d'un jour nouveau le cri d'Apollinaire : « Et moi aussi je suis peintre ». Elle lui donne, sans exclure l'interprétation précédente, une autre dimension. Le poète recherche un « lyrisme concret » qui, par les moyens différents, tend aux mêmes fins que le lyrisme plastique des peintres³²⁴.

Apollinaire, en se proposant d'intituler son nouveau recueil (le futur *Calligrammes*), *Et moi aussi je suis peintre*, concrétise une application concrète de principes picturaux qu'il a observés et met en pratique son esthétique dans une fusion entre le mot et la forme. Nikolai Khardjiev et Vladimir Trenine racontent le parcours artistique de Maïakovski qui a entamé ses études supérieures dans des écoles d'art et a ainsi découvert la modernité par ce biais, ceci fut l'occasion de sa rencontre avec David Bourliouk :

À l'origine, Maïakovski se destinait à devenir peintre. En automne 1908, il entra dans la classe préparatoire de l'école Stroganov d'art appliqué. En janvier 1909, Maïakovski fut arrêté. Il resta interné environ un mois et demi. [...] Ainsi, même en prison, non seulement Maïakovski ne cessait de se préparer aux examens (*en cinq matières de culture générale*), mais il continuait à dessiner. [...] Bientôt, il commença à étudier la peinture dans des ateliers

³²¹ *Ibid.*, p. 150, 151.

³²² Jean-Carlo Flückiger, « L'icône, le croquis à la plume et le tourbillon des couleurs », dans *Blaise Cendrars : « Je suis l'autre »*, Continent Cendrars numéro 11, Paris, Champion, 2004.

³²³ Voir annexe F.

³²⁴ Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après Alcools, I, Calligrammes, Le poète et la guerre, op. cit.*, p. 39, 40.

privés – d’abord chez le paysagiste S. Joukovski (environ quatre mois), puis chez le portraitiste P. Kéline.

Avant le début de l’année scolaire, le 3 août 1910, Maïakovski déposa une demande auprès de L’école de peinture, de sculpture et l’architecture pour *passer l’examen d’admission, afin d’être auditeur libre dans la classe des débutants*. Maïakovski fut recalé à cet examen et c’est pourquoi il continua à étudier encore pendant un an dans l’atelier de Kéline.

En août 1911, Maïakovski déposa une demande auprès de l’Académie pétersbourgeoise de peinture pour être admis à passer le concours d’entrée. Mais la chancellerie du gouverneur de la ville de Moscou lui refusa son avis favorable. Maïakovski se présenta de nouveau à l’examen d’admission de l’Ecole de peinture, cette fois, avec succès³²⁵.

Maïakovski a commencé sa carrière d’artiste par la peinture, il a découvert la modernité à l’œuvre par l’art pictural avant de s’engager dans une voie de poète mais sans oublier les goûts de ses débuts. La peinture³²⁶ trouve ainsi dans son œuvre de nombreux échos.

Aussi, dans les œuvres de ces trois poètes, le thème de la peinture se trouve illustré témoignant d’un engouement certain pour le graphisme et le design. On peut observer les liens étroits tissés entre l’écriture et la peinture dans les ouvrages tels que la publication de la *Prose du transsibérien* en collaboration avec Sonia Delaunay et les livres futuristes auxquels Maïakovski a participé. L’association entre peintres et poètes fut particulièrement fructueuse en Russie.

Les références à la peinture sont nombreuses dans les œuvres de ces trois poètes. En effet, l’époque est riche en créativité artistique. La peinture est d’ailleurs considérée comme l’élément précurseur de l’avant-garde de ce début de siècle. L’évocation des peintres revient de façon récurrente dans l’œuvre de Cendrars. La confrontation au Christ désespérément absent des *Pâques* est ponctuée d’éléments picturaux :

Mon âme est une veuve en noir, — c’est votre Mère
Sans larme et sans espoir, comme l’a peinte Carrière.

Je connais tous les Christs qui pendent dans les musées ;
Mais Vous marchez, Seigneur, ce soir à mes côtés. (Pâq6)

Passant de la métaphore, « veuve en noir », à la comparaison avec la manière de « Carrière »³²⁷. Cendrars explore les sentiments de désespoir et d’abandon qui accaparent son âme en les intégrant dans une vision picturale qui gomme les nuances. De plus le reproche adressé au Christ pour son absence passe par cette image de démultiplication. Il confronte le Christ représenté de nombreuses fois avec l’expression de la divinité même, c’est-à-dire la foi dans le Christ qui l’accompagne dans cette déambulation. Mais le caractère factice de la

³²⁵ Nikolai Khardjiev, Vladimir Trenine, *La culture poétique de Maïkovski*, op. cit., p. 38, 39.

³²⁶ Voir annexe G.

³²⁷ Une note de Claude Leroy explique que « Le peintre Eugène Carrière (1849-1906) est célèbre pour le clair-obscur presque monochrome, qui caractérise ses nombreux portraits ». p. 341.

représentation est ressenti douloureusement. La progression suivie et la tension dramatique qui l'accompagne prennent une autre tournure :

Ho-Kousai a peint les cent aspects d'une montagne.
Que serait votre Face peinte par un Chinois?... (Pâq10)

Par ce parallèle entre la référence au peintre japonais et la représentation par un Chinois du Christ, Cendrars introduit le thème de la violence dans une description de la torture barbare infligée au Christ :

Mais le peintre, pourtant, aurait peint votre tourment
Avec plus de cruauté que nos peintres d'Occident. (Pâq11)

L'ensemble de ces distiques ressasse un puissant sentiment de destruction qui révèle la force du désespoir et de la solitude explorés tout au long du poème ainsi qu'un regard de peintre. Le poète se fait alors peintre du monde qui l'entoure.

Ce regard de peintre se retrouve dans le poème la *Prose du Transsibérien*. Le douanier Rousseau qui est cité dans ces vers :

Des couleurs étourdissantes comme des gongs,
Rousseau y a été
Il y a ébloui sa vie.
C'est le pays des oiseaux(PR28),

et Chagall :

Comme mon ami Chagall je pourrais faire une série de tableaux déments(PR30),

servent de références à la vision du réel et à l'imaginaire suggéré par le voyage. L'allusion à Rousseau fonctionne comme une association d'idées : le voyage en Sibérie fait rêver à d'autres voyages exotiques, Fidji, le Japon, le Mexique, ce qui montre le principe de construction du poème : l'association d'idées et d'images développent une isotopie constante de la représentation de la disparité du monde, qui est vu comme un puzzle.

Cependant la menace de l'échec plane toujours, c'est là qu'intervient la comparaison avec Chagall. Le conditionnel « je pourrais » suggère que Cendrars n'a pas fait de tableaux déments. La menace de l'absence de réalisation de l'œuvre poétique est toujours présente à cause de la multitude d'images qui submergent le poète et qui constituent pourtant un élément essentiel de sa poétique comme on le voit :

Voilà ce que je tenais à dire : j'ai la fièvre. Et c'est pourquoi j'aime la peinture des Delaunay, pleine de soleils, de ruts, de violences. Mme Delaunay a fait un si beau livre de couleurs, que mon poème est plus trempé de lumière que ma vie. Voilà ce qui me rend heureux. Puis encore, que ce livre ait deux mètres de long ! - Et encore, que l'édition atteigne la hauteur de la tour Eiffel ! (36)

Il effectue là une analyse de la peinture des Delaunay, évoquant l'illustration de la *Prose du transsibérien* lors de la publication de l'ouvrage, qui se présentait comme un long dépliant portant à gauche l'illustration très colorée de Sonia Delaunay et à droite le texte se déroulant en parallèle. On voit assez, dans la description que fait Cendrars, l'association de la violence et de la vie.

Enfin le thème de la violence liée à la vie retranscrit par la peinture se retrouve dans le portrait de Chagall dans les *Dix-neuf poèmes élastiques* :

Il prend une église et peint avec une église
Il prend une vache et peint avec une vache
Avec une sardine
Avec des têtes, des mains, des couteaux
Il peint avec un nerf de bœuf
Il peint avec toutes les sales passions d'une petite ville juive
Avec toute la sexualité exacerbée de la province russe
Pour la France
Sans sensualité
Il peint avec ses cuisses
Il a les yeux au cul (19 PO72).

L'enchaînement de vers brefs et l'utilisation de l'anaphore « Il prend » et « Il peint » procurent le sentiment d'un rythme, une sorte d'accumulation d'images prises dans les tableaux de Chagall. La poésie reproduit le collage d'éléments parfois disparates et fantastiques présents sur les œuvres du peintre. La poésie, au-delà du simple reflet d'une peinture, s'approprie une expression et une poétique du morcellement. Le rapport entre le réel et sa représentation s'affirme nettement, Cendrars abolit la frontière entre eux. Il met en place sa poétique construisant son poème par ajout d'éléments placés en énumérations très elliptiques :

Au dos
Des œuvres frénétiques
Esquisses, dessins, des œuvres frénétiques
Et des tableaux...
Bouteilles vides (19 PO73),

à même de retranscrire le monde qui s'offre au poète dans sa diversité disparate et illogique, sa lumière et sa violence.

Pour Maïakovski, les références à la peinture apparaissent fréquemment. D'abord il évoque un genre :

CLAIR DE LUNE
Paysage
Il doit y avoir de la lune.
Elle est déjà un peu
là.
Et la voilà pleine qui pend en l'air (V12-30 Clair de lune 281).

Il ironise sur le motif éculé de la lune et de la nature, représentations rejetées par le futurisme.
La peinture sert l'intérêt d'une démonstration pourvue d'une certaine satire des stéréotypes.

L'usage parfois provocateur des images dans des associations d'idées comme :

Moi, je ne voyais qu'une chose :
vous étiez une Joconde
qu'il fallait voler ! (PO1-NP79),

montre la peinture comme comparant. L'événement du vol de la *Joconde* en 1911 au Louvre par son appartenance à l'actualité est évoqué pour rendre poétiquement compte d'un événement retranscrit dans le *Nuage en pantalon*, c'est-à-dire la rupture amoureuse avec Marie. De même, dans le poème *La Cinquième Internationale* :

Est-ce mon affaire
de ciseler pour un dieu de la poésie
des auréoles d'allitérations sorties des images d'icônes. (PO3-5I 71),

il emploie une référence aux icônes avec satire et ironie, sachant que cette référence est représentative d'un passé artistique vieilli et religieux, dans le but de critiquer, comme on a pu le voir, certaines conceptions passéistes et stériles d'une poésie éloignée de toute action.

Enfin il développe plus longuement une référence à Böcklin et *L'île des morts* pour traiter un thème lyrique : le désespoir dû à la séparation imposée par la femme aimée dans le poème *Sur ça* prend la forme d'une fantasmagorie effrayante. Moscou devient, par transposition, *L'île des morts*, le poète va tout de même partir au devant de la femme aimée en affrontant cette peur. Ainsi les références à la peinture servent le propos de Maïakovski comme illustrations.

Apollinaire, auteur de nombreux articles sur les peintres de son époque, fait, comme Cendrars et Maïakovski, de nombreuses références à la peinture et à son langage. Il cite, par exemple, le peintre le douanier Rousseau, à qui il rend hommage dans un poème :

Un tout petit oiseau
Sur l'épaule d'un ange
Ils chantent la louange
Du gentil Rousseau (*Il y a*357).

Reprenant les images de la peinture naïve de Rousseau, Apollinaire relie les impressions mélancoliques qu'elles révèlent, par leur vocabulaire, au pessimisme lyrique qu'il développe dans la fuite du souvenir :

Les mouvements du monde
Les souvenirs s'en vont (Id.357),

et dans l'impuissance :

Ils se donnaient la main et s'attristaient ensemble
Sur leurs tombeaux ce sont les mêmes fleurs qui tremblent (Id.357).

Le poème, construit comme un collage de strophes aux vers de longueurs variées, développe un lyrisme tendre et touchant qui évoque la jeune femme aimée Madeleine en exploitant les données picturales de l'art de Rousseau.

On retrouve un parallèle entre les références artistiques et la fin de « Zone ». Après la longue déambulation dans Paris, le poète achève le poème par un retour chez lui :

Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée (ALC Zone44).

Ces références à l'art primitif non seulement traduisent un goût de l'époque pour un art à la mode notamment dans la peinture cubiste de Picasso mais aussi s'attachent à démontrer une certaine évolution de l'art et de la poésie. « Zone » est construit sur le passage du passé à l'avenir. La modernité naissante y est une question essentielle. Or, à la manière de Cendrars qui reproche au Christ son absence, Apollinaire remplace l'unicité du Christ par d'autres représentations païennes qui le remplacent tels les « fétiches » proposant ainsi symboliquement l'émergence d'une nouvelle parole poétique qui reste cependant à définir, puisque le poème se clôt sur cette référence.

L'influence de la peinture se perçoit également dans l'utilisation de moyens picturaux employés dans la poésie comme les contrastes, les notations colorées et la composition d'un tableau. Les allusions nombreuses à la lumière et à l'obscurité dans le poème des *Pâques* comme :

L'Étoile qui disparut alors du tabernacle,
Brûle sur les murs dans la lumière crue des spectacles.

Seigneur, la Banque illuminée est comme un coffre-fort,
Où s'est coagulé le Sang de votre mort. (Pâq10)

Les feux mystiques ne rutilent plus dans les verrières. (Pâq12)

La cité tremble. Des cris, du feu et des fumées. (Pâq13),

montrent que Cendrars construit un univers en clair-obscur, mettant en scène des jeux de lumières démultipliées et des ombres menaçantes qui achèvent le parcours du poète dans une profonde angoisse. On retrouve dans un poème élastique intitulé « Contrastes » un jeu appuyé de lumières urbaines, artificielles:

Brillant
Les pierreries de la lumière
Ecoute les violons des limousines et les xylophones des linotypes (19 PO70),

qui, après une référence à Cimabue,

Rue de Buci on crie *L'Intransigeant* et *Paris Sports*
L'aérodrome du ciel est maintenant, embrasé, un tableau de Cimabue (19 PO71),

s'opposent symboliquement à la vision des hommes :

Quand par devant
Les hommes sont
Longs
Noirs
Tristes
Et fument, cheminées d'usine. (19 PO71).

L'appréhension du monde moderne chez Cendrars s'effectue grâce à une opposition entre un enthousiasme pour la lumière attirante et la part obscure qui correspond à un caractère tourmenté rejaillissant régulièrement. L'opposition entre la lumière et l'ombre permet de projeter un éclairage particulier sur un élément du décor ainsi mis en valeur dans le contexte de la guerre dans *Au cœur du monde* comme on le voit :

Le ciel est tout mouvementé de clignements d'yeux imperceptibles
Prunelles, feux multicolores, que coupent, que divisent, que raniment les hélices
mélodieuses.
Un projecteur éclaire soudain l'affiche du bébé Cadum
Puis saute au ciel et y fait un trou laiteux comme un biberon. (ACM130).

Ce paysage urbain est angoissant par temps de guerre où l'obscurité se fait oppressante :

Où les arbres des boulevards sont comme les ombres du ciel,
Fronaisons dans les rivières mêlées aux oreilles d'éléphant,
Feuilles de platanes, lourds marronniers. (ACM127).

Le poète met, sur deux plans, le ciel et le combat qui s'y déroule. Ce jeu de contrastes fait donc écho au poème Pâques et cette opposition entre la lumière et l'ombre apparaît comme une menace.

De plus le regard de peintre que l'on perçoit chez Cendrars s'accompagne de notations colorées assez nombreuses. Tout d'abord l'or est fréquemment évoqué par Cendrars :

La rue est dans la nuit comme une déchirure,
Pleine d'or et de sang, de feu et d'épluchures. (Pâq9)
Ô Tour Eiffel !
Je ne t'ai pas chaussée d'or
Je ne t'ai pas fait danser sur les dalles de cristal (19 PO67).

Cette énumération combine des termes oxymoriques qui associent la misère urbaine et le danger à un embellissement précieux.

Enfin dans ses poèmes de voyage *Feuilles de route*, les notations colorées interviennent souvent pour qualifier la mer :

L'océan est d'un bleu noir le ciel bleu est pâle à côté
La mer se renfle tout autour de l'horizon
On dirait que l'Atlantique va déborder sur le ciel
Tout autour du paquebot c'est une cuve d'outremer pur (FR I. Le Formose207),
Deux heures plus tard nous voyons des montagnes triangulaires
Bleues et noires (FR I. Le Formose210)
Un papillon grand comme la main est venu virevolter autour du paquebot
Il était noir et jaune avec de grandes stries d'un bleu déteint (FR I. Le Formose211)

Là-bas gît
[...]
Blaise Cendrars
Dans le ventre d'un cachalot
Dans un grand cuveau d'indigo. (Épître285),

le ciel :

Le ciel mauve n'avait pas un nuage (FR I. Le Formose216),
Le ciel est d'un bleu cru
Le mur d'en face est d'un blanc cru (FR II. São Paulo232),

le paysage terrestre :

La terre est rouge
Le ciel est bleu (FR I. Le Formose222),
Les placers sont complètement abandonnés aujourd'hui il n'y a plus que des charbonniers
des Polonais qui entourent cette montagne bleue de fumées bleues (FR II. São Paulo261),

ou encore les habitations :

Celle de gauche plantée de mangliers et de bambous géants autour des bicoques rouges et
noires ou bleues et noires des nègres (FR I. Le Formose218),
Puis nous longeons une montagne en terre rouge où s'amoncellent des maisons cubiques
peinturlurées en rouge et en bleu noir des maisons de bois construites sur des placers
abandonnés. (FR I. Le Formose220)

On constate que ces notations sont fréquentes et permettent de dresser un tableau des paysages comme un instantané qui permet au poète voyageur de garder en mémoire les instants entrevus mais éphémères, comme le montrent les moments de tristesse qui accompagnent une arrivée et une descente du bateau. Cette compilation d'images suggère, par des tonalités fortement accentuées, la volonté de garder vivante l'acuité de la perception pour que le temps n'affadisse pas ces impressions de voyage. On retrouve, chez Cendrars, donc une constante de la représentation picturale qui accentue les contrastes, les couleurs, comme lors de son expérience avec Sonia Delaunay, qui préfère des couleurs simples mais fortes. Les parties du tableau sont délimitées par les couleurs, leur répartition permet de créer des zones. Plus encore le poème « Construction » commence par la répétition de couleurs :

De la couleur, de la couleur et des couleurs...
Voici Léger qui grandit comme le soleil de l'époque tertiaire
Et qui durcit
Et qui fixe
La nature morte
[...]
La peinture devient cette chose énorme qui bouge (19 PO92).

Il y accumule des éléments observés sur l'œuvre de Fernand Léger qu'il relie, par la couleur, les formes et les structures, en s'inspirant du monde moderne, dans un mouvement qui crée une certaine vision, correspondant bien à la poétique de Cendrars laquelle montre le monde

dans sa diversité et son mouvement. La couleur, les jeux de lumière et les lignes de construction permettent de proposer une composition géométrique et contrastée :

Bleue et verte, encre et goudron, ses arêtes blanchies aux étoiles. (ACM127)
La lune la lune fait des cercles dans l'eau
Dans le ciel c'est le mât qui fait des cercles
Et désigne toutes les étoiles du doigt (FR I. Le Formose188)
On a hissé les pavillons
Le jaune pour demander la visite de la santé
Le bleu pour demander la police
Le rouge et blanc pour demander la douane
Celui constellé des Chargeurs Réunis
Et le bleu blanc rouge
Et le brésilien (FR I. Le Formose212)
Lagunes églises palmiers maisons cubiques
Grandes barques avec deux voiles rectangulaires renversées qui ressemblent aux jambes immenses d'un pantalon que le vent gonfle (FR III.244).

Cendrars dessine, dans ses poèmes, des paysages déstructurés, parfois imaginaires, parfois reflets de paysages de voyage. Ces indications colorées servent souvent de références stables mais peuvent aussi contribuer à déstructurer un tableau sous l'influence d'un état d'esprit tourmenté. Aussi peut-on conclure que Cendrars utilise les outils du peintre dans l'écriture de ses poèmes avec la volonté de transcrire le monde dans sa diversité déstabilisante.

Maïakovski, comme Cendrars, construit ses poèmes à la manière de tableaux en jouant sur les notations colorées et la composition d'une œuvre picturale. Dans ses poèmes de jeunesse, il expérimente des images en employant toute une gamme de couleurs et de métaphores qui donnent un aspect bariolé et changeant au monde moderne comme dans « Nuit » :

Le ponceau et le blanc repoussés et froissés,
Sur le vert jetées des poignées de ducats,
De brûlantes cartes jaunes distribuées
Aux paumes noires des fenêtres accourues.

Les boulevards et les places ne trouvaient pas étrange
De voir sur les maisons des toges bleues
Et les lumières cerclaient de bracelets, comme de jaunes blessures
Les jambes de ceux qui avant couraient. (V12-30 Nuit67),

les couleurs qui forment un réseau lexical sont exprimées par des adjectifs souvent substantivés formant ainsi un tableau bariolé. Il va jusqu'à associer peinture et musique :

J'ai d'un coup fait gicler hors du verre de peinture
une carte du quotidien.
J'ai montré sur un plat de gelée
Les pommettes obliques de l'océan.
Sur les écailles d'un poisson de fer blanc
J'ai lu l'appel de lèvres nouvelles.
Et vous
Pourriez-vous
Jouer un nocturne
Sur la flûte des gouttières ? (V12-30 Et vous, vous pourriez ?81).

La création futuriste s'appuie sur une poétique de l'image et du son qui donne un relief tout particulier au monde moderne en fonctionnant sur des associations d'idées et d'images et en créant un mouvement qui intègre dans le langage un paysage observé. De plus certaines notations colorées reviennent à plusieurs reprises comme la couleur rousse, teinte des cheveux de la femme aimée. Ainsi la retrouve-t-on dans les vers suivants :

Mon amante aux cheveux roux. (V12-30 Quelques mots⁹⁵)
Je suis sorti sur la place,
j'ai mis sur ma tête
un quartier en feu, comme une perruque rousse. (V12-30 Tout de même¹²⁹)
Dans le restaurant l'électricité rendait tout roux. (V12-30 Deux ou trois choses¹⁹⁷)
Agitant la queue, comme un gamin roux,
il [le cheval] est venu tout gai
prendre sa place dans l'écurie. (V12-30 Être bon avec les chevaux³⁴⁹)
De ses doigts enflés couverts de poils roux,
le soleil vous a épuisé de caresses, importun
comme un bourdon. (PO1-VMT²⁷)
Le soleil lève sa tête rousse (PO1-GM¹⁵⁵),

la récurrence de cette couleur, outre le symbole qu'elle représente dans l'imaginaire amoureux, s'associe à la lumière et au thème du feu que Maïakovski utilise dans un effet de dramatisation picturale qui donne un éclairage et un relief à la scène, ceci ressemblant à la récurrence de l'or chez Cendrars. Dans la perspective d'un jeu de symboles, la couleur sert à identifier des éléments de l'imaginaire de Maïakovski³²⁸.

L'effet de dramatisation est également généré par le choix des couleurs et le contraste obtenu comme dans ces vers :

Et sur la place sombrement cernée de noir
a coulé un jet de sang vermillon ! (V12-30 La guerre est déclarée¹³⁵),

pour montrer par le symbole de deuil du noir et de sang du rouge, le danger de la guerre, la même image se retrouvant en parallèle à la fin :

Et de la nuit sombrement cernée de noir
ne cessait de couler un jet de sang épais. (V12-30 La guerre est déclarée¹³⁷).

Le cerne resserre l'espace et laisse répandre le sang. La guerre comme le combat se trouve dotée, dans cet imaginaire, de couleurs vives qui en accentuent l'intensité :
comme la lutte :

Les lundis et les mardis,
nous en ferons des fêtes badigeonnées de sang ! (PO1-NP⁹⁷),

³²⁸ Par exemple la couleur jaune de la blouse du futuriste :
C'est bon d'avoir l'âme enveloppée dans une blouse jaune
pour la défendre des regards ! (PO1-NP⁹³),
il s'agit d'un rappel des années du futurisme, où le poète, ainsi que ses amis futuristes, arboraient des tenues provocantes et fantaisistes, comme cette blouse jaune.

le noir et le rouge reviennent comme :

Au ciel, rouge comme la Marseillaise,
le couchant crevait en frissonnant.
[...]
Nos yeux ne rompront jamais cette nuit,
aussi noire que le traître Azef ! (PO1-NP99)

Ces couleurs, outre le fait d'amplifier la force de la scène, contribuent à créer une fantasmagorie où la nuit devient personnifiée et menaçante. De même dans ces vers :

Un grand murmure.
C'est toute la terre
qui desserre ses lèvres noires. ((PO1-GM191),

la terre « aux lèvres noires » est le théâtre du conflit. Dans le poème *150 000 000*, l'épopée du héros Ivan s'opère également dans un climat intense où l'on retrouve le symbole des couleurs :

Plus de couleurs,
 plus de nuances,
 rien d'autre
qu'une couleur
 qui badigeonne en blanc
et du rouge
 qui ensanglante de la couleur du sang,
Le vermillon devenait toujours plus vermillon. (PO2-150M355)

Cette fois le blanc et le rouge désignent les deux camps de la guerre civile, les soldats blancs et les gardes rouges qui s'affrontent en Russie voyant leur combat transposé dans la lutte contre le capitalisme. Le regard de Maïakovski apparente donc à celui d'un peintre porté sur le monde, à la manière de Cendrars, mais en allant plus loin par le jeu de symboles et la simplification de la vision.

Il s'accompagne également d'un travail de composition qui structure les scènes montrées en jouant sur une forme de géométrie :

Dépassant
les chevaux de fer,
les premiers cubes ont bondi
des fenêtres des maisons en course.
Cols de cygnes des clochers,
tordez-vous dans le filet des fils électriques ! (V12-30 De rue en rue75)

les maisons sont désignées par les cubes comme un tableau cubiste. Apollinaire disait à ce propos :

On a vivement reproché aux artistes-peintres nouveaux des préoccupations géométriques. Cependant les figures géométriques sont l'essentiel du dessin. La géométrie, science qui a

pour objet l'étendue, sa mesure et ses rapports, a été de tout temps la règle même de la peinture.

Jusqu'à présent, les trois dimensions de la géométrie euclidienne suffisaient aux inquiétudes que le sentiment de l'infini met dans l'âme des grands artistes.

Les nouveaux peintres, pas plus que leurs anciens, ne se sont proposé d'être des géomètres. Mais on peut dire que la géométrie est aux arts plastiques ce que la grammaire est à l'art de l'écrivain³²⁹.

La forme domine par rapport à l'objet. De grandes lignes directrices servent aussi à structurer le paysage urbain :

le visage strié de l'ennui pendu (PO1-VMT27),
Les larmes glissaient du toit dans les gouttières
dessinant des traînées vers le bras de rivière ; (V12-30 Quelque chose sur Pétersbourg87),
il a jeté au ciel ses guides obliques (V12-30 En suivant une femme89).

De même certaines métaphores, comme dans cette didascalie :

La scène représente une ville et la toile d'araignées des rues. (PO1-VMT31)

permettent de dessiner une composition structurée, quadrillée qui enferme le paysage dans des limites parfois prégnantes. On le retrouve dans ces exemples :

Moi
c'est Moscou qui m'étouffait dans ses étreintes
avec l'anneau de ses boulevards infinis. [...] (PO3-JA29),
Les rues sont tirées au compas.
[...]
Le serpent de l'Oka passe
et s'enfuit. (PO3-5I 81),

dans des expressions qui définissent géométriquement l'espace. Ainsi Maïakovski développe un regard de peintre qui décompose le réel en touches de couleurs et relève les lignes directrices dans ses poèmes de jeunesse.

Apollinaire, comme Cendrars et Maïakovski, fait usage à plusieurs reprises des outils du peintre.

Il propose tout d'abord un jeu de contrastes, notamment de clair-obscur :

Et je m'éloignerai m'illuminant au milieu d'ombres (ALC Cortège74),

créant ainsi une distinction entre le poète, dans son rôle de chantre, et le contexte comparé à des ombres. Il joue sur la lumière qui l'éclaire en se mettant en scène au milieu d'ombres. Cette image contrastée reprend le rôle de la lumière :

Les étincelles de ton rire dorent le fond de ta vie (ALC Zone41).

³²⁹ Guillaume Apollinaire, *Écrits sur l'art, Œuvres en prose complètes, op. cit.*, p. 11.

La lumière côtoyant le fond se fait le symbole de l'existence dont Apollinaire fait ici le bilan. Aux moments heureux succèdent les moments sombres. Ce jeu de contrastes tend à illustrer le regard que le poète porte sur lui-même, la mélancolie est toujours sous-jacente.

Cet état d'esprit envahit également la vision du monde dans le contexte de la guerre. Dans le poème-conversations « Les fenêtres », il accumule les notations colorées :

Du rouge au vert tout le jaune se meurt (CALL ONDES168),

leur donnant une tonalité funeste puis termine par la reprise de ce même vers. Apollinaire évoque ainsi la couleur :

La couleur dans cet art est saturée d'énergie et ses extrémités se continuent dans l'espace. La réalité est ici la matière. La couleur ne dépend plus des trois dimensions connues, c'est elle qui les crée³³⁰.

Une tonalité optimiste semble se dessiner malgré tout dans le développement de l'isotopie de la lumière, signe d'une espérance au sein d'un monde confus. De plus Apollinaire joue beaucoup sur les notations colorées, employées comme symboles et marques de ses états d'âme. On retrouve par exemple le blanc dans le vers, refrain :

*Voie lactée ô sœur lumineuse
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses* (ALC La chanson du Mal-Aimé48).

Les assonances en /*ũ*/ et la récurrence du blanc, par le symbole de vie et de pureté qu'elles véhiculent, sont contrebalancées par la question qui relance l'impuissance du poète et le fort sentiment de perte et d'incertitude qui occupe l'ensemble de ses poèmes.

Les couleurs permettent aux poètes de moduler les sentiments exprimés comme le montrent ces vers :

*Et les orgues de Barbarie
Y sanglotent dans les cours grises
[...]
Les tramways feux verts sur l'échine* (ALC La chanson du Mal-Aimé 59),

ils illustrent l'ennui et la mélancolie tandis que les « tramways feux verts » réveillent en quelque sorte l'affadissement pictural des images précédentes. Ainsi ces notations colorées, par leurs variations, donnent une dimension très visuelle et picturale à l'exploration intimiste à laquelle procède le poète.

Apollinaire emploie également différentes couleurs de façon marquée, comme un ensemble vivant et chatoyant :

La dame avait une robe
En ottoman violine
Et sa tunique brodée d'or

³³⁰ *Ibid.*, p. 45.

Etait composée de deux panneaux
S'attachant sur l'épaule (ALC 1909 138),

créant une atmosphère proche du merveilleux et jouant sur des symboles. La révélation de la dernière strophe :

J'aimais les femmes atroces dans les quartiers énormes
Où naissaient chaque jour quelques êtres nouveaux (ALC 1909 139),

montre l'opposition du luxe et de la misère que constate le poète dans le monde qui l'entoure. On retrouve encore des jeux de couleurs, symboles de l'évocation de la guerre :

Au-dessus de Paris un jour
Combattaient deux grands avions
L'un était rouge et l'autre noir (CALL ONDES171),

ceci rappelle les couleurs de Maïakovski. L'épisode tragique du conflit se trouve donc ainsi mis en scène par les couleurs qui permettent de mettre en place la réflexion mélancolique marquée par des anaphores et une question qui montre l'inquiétude toujours présente. Cependant ce constat annonce aussi « l'art de prédire ». Le poète instaure ainsi une nouvelle forme d'art qui prend naissance dans ce contexte historique tourmenté. La guerre, son quotidien et l'observation qu'en fait Apollinaire véhiculent ces jeux de couleurs :

Je suis la tranchée blanche le bois vert et roux
[...]
Animez-vous fantassins à passepoil jaune
Grands artilleurs roux comme des taupes
Bleu-de-roi comme les golfes méditerranéens
Veloutés de toutes les nuances du velours
Ou mauves encore ou bleu-horizon comme les autres
Ou déteints (CALL LUEURS DES TIRS265-266).

La récurrence de la couleur crayeuse de la tranchée devient l'écran sur lequel le poète projette souvenirs, rêves et impressions qui prennent la forme de couleurs chatoyantes en jouant sur des métaphores et en luttant aussi contre l'envahissement par le blanc monochrome d'un espace restreint et désespérant pour le soldat.

Enfin Apollinaire emploie, comme les outils du peintre, des éléments de composition. Il associe, à la manière de Cendrars et Maïakovski, la ligne de composition au thème du mouvement :

Ses regards laissaient une traîne
D'étoiles dans les soirs tremblants (ALC La chanson du Mal-Aimé 53).

On remarque que la lumière contribue à créer des formes :

Les feux mouvants du bivouac
Éclairent des formes de rêve (CALL LUEURS DES TIRS250).

Sur ce décor du soldat, il projette son imaginaire de poète, seul espace de liberté qui lui reste.

Ainsi Apollinaire, comme Cendrars et Maïakovski, par son œil exercé de critique d'art, emploie les outils du peintre pour renforcer l'expression de son lyrisme mélancolique.

La vision du monde moderne que proposent ces trois poètes à travers les références à la peinture pose une réflexion sur la représentation du monde. Comment l'art permet-il de retranscrire le monde dans son caractère abrupt, violent et disparate ?

Christine Le Quellec Cottier affirme que « Cendrars n'a eu de cesse de questionner les formes, les genres et les normes : son œuvre se construit dans un tumulte esthétique qui transforme le monde et lui-même pour abattre toutes les frontières, offrant aujourd'hui encore des échos puissants à nos questionnements contemporains³³¹ ». Cendrars, comme Maïakovski et Apollinaire, a perçu la nécessité de travailler la forme artistique pour exprimer le rapport au réel. La porosité des genres artistiques est une des conditions pour rejeter une certaine vision réductrice du réel qui se fonderait sur un mimétisme. La perfection de ce mimétisme représenterait le gage de la qualité de l'art. Christine Le Quellec Cottier ajoute :

De même, forts de cette interprétation, ils ont utilisé cet art pour rejeter les valeurs occidentales et, bien que des discussions persistent encore aujourd'hui quant à l'origine de son inspiration, c'est Picasso qui a matérialisé une nouvelle perception du réel et opéré une rupture décisive dans l'expérimentation plastique avec ses *Demoiselles d'Avignon*³³².

Michel Décaudin montre l'évolution de cette conception nouvelle à travers le regard d'Apollinaire :

Un point de vue fondamental est que l'art ne peut se réduire à une simple reproduction du réel. La peinture, qui depuis la Renaissance italienne jusqu'à l'Impressionnisme s'est fixé pour but l'imitation de la nature, a désormais pris conscience que son rôle était de créer, non de reproduire. La photographie suffit à cette dernière fonction. Le tableau n'est pas un reflet de la nature, il est une création, une réalité nouvelle qui s'y ajoute. [...]

Il tient un langage analogue sur la poésie. « Je suis, écrit-il en 1906 (Pr2, 958), pour un art de fantaisie, de sentiment et de pensée, aussi éloigné possible de la nature avec laquelle il ne doit rien avoir de commun. [...]

Mais, si éloigné que soit de la nature dans son œuvre, l'artiste se doit de bien la connaître et de scruter la réalité visible pour s'en dégager sans la trahir³³³.

Connaître la réalité immédiatement perceptible pour la rejeter sans l'omettre, voilà le paradoxe apparent qui définit assez le nouveau rapport au monde. Il s'agit d'assurer une présence au monde pour aboutir à une nouvelle réalité picturale³³⁴. Élisabeth Lièvre-Crosson explique ainsi cette démarche :

³³¹ Christine Le Quellec Cottier, *Blaise Cendrars : Un homme en partance*, op. cit., p. 7.

³³² Christine Le Quellec Cottier, *Blaise Cendrars : Un homme en partance*, Ibid., p. 60.

³³³ Michel Décaudin, *Apollinaire*, op. cit., p. 38.

³³⁴ Michel Décaudin parle alors de réalité nouvelle :

« Aller plus loin que la perception du réel quotidien pour atteindre la vérité des choses est ainsi une démarche fondamentale. Le regard sur le monde se prolonge dans l'imagination. C'est pour Apollinaire la grande tradition artistique, des arts qu'à son époque on disait primitif au XX^e siècle, en passant par l'Égypte ancienne et Moyen

Au XX^e siècle, grâce aux sciences et aux techniques, le monde change constamment, il ouvre des horizons inouïs. En peinture et en sculpture, les artistes vont explorer ces nouveaux territoires, rechercher de nouvelles formes et créer de nouveaux espaces pour dire autrement le monde : son éclatement (le cubisme), son mouvement permanent (le futurisme), sa soif d'idéal (l'abstraction), son désordre (le dadaïsme), son imaginaire (le surréalisme). À quoi bon singer la photographie ? Désormais l'art ne prétend plus reproduire une illusion de la réalité observée. Il revendique la liberté de faire allusion à une réalité plus large et plus fuyante, celle de son siècle³³⁵.

Les créateurs de l'Art moderne, dont il est question ici, sont le produit de leur époque, celle des grands bouleversements, des grandes mutations. Élisabeth Lièvre-Crosson montre la variété des approches de la réalité qui tend à être détruite comme une image statique et figée comme le montrent les futuristes et les cubistes. L'image nouvelle obtenue passe par une destruction pour manifester un point de vue nouveau, que le regard peut appréhender sans l'avoir réellement anticipé.

Le parallèle entre tableaux et poèmes se fait naturellement dans la poétique de Cendrars comme :

Sur les hauts plateaux les tulipiers fleurissent
Les lianes tentaculaires sont la chevelure du soleil
On dirait la palette et les pinceaux d'un peintre (PR27),

la comparaison avec les outils du peintre, au-delà d'un simple ornement rhétorique, révèle, comme on l'a vu précédemment, que ses références s'intègrent dans la description du paysage rêvé et du voyage entrevu proposé à Jeanne et construit mentalement. Aussi l'art pictural permet-il de montrer le caractère insaisissable du monde en mettant en valeur son aspect mouvant et bariolé comme le montrent les comparaisons et le parallèle établi :

Ma pauvre vie
Ce châle
Effiloché sur des coffres remplis d'or (PR22),
Et voici des affiches du rouge du vert multicolores comme mon passé bref du jaune
Jaune la fière couleur des romans de la France (PR33).

La vie du poète - bourlingueur est désignée dans son caractère mouvant et changeant, fait d'incertitude, de pauvreté et de richesses artistiques, car l'univers décrit par Cendrars est fait de mélange coloré :

Les chants de la lumière ébranlent les tours
Les couleurs croulent sur la ville
Affiche plus grande que toi et moi
Bouche ouverte et qui crie (Pa53),

Âge. L'œuvre d'art n'est pas le reflet de la nature elle est une réalité nouvelle qui s'y ajoute à la fois vraie par sa présence au monde et par ce qu'elle révèle du réel, et fausse, puisque elle est fiction. Sa « vérité » n'est faite que d'« authentiques faussetés », de « fantômes véritables ». Tout artiste est à la fois faussaire et Dieu ». *Ibid.*, p. 39.

³³⁵ Élisabeth Lièvre-Crosson, *Du Cubisme au surréalisme*, op. cit., p. 3.

comme un envahissement du décor qui traduit une appétence pour la vie dans sa diversité esthétique. Dans le poème « Nature morte », il cite également les couleurs :

Nature morte
Vers
[...] Jaune
[...] Noir
[...] Bleu
[...] Rouge
[...] Blanc
Des feuilles de papier blanc (19 PO86),

chacune, associée à une image, rythme une écriture qui amalgame des images entrevues et rendues encore une fois dans leur caractère abrupt et dans une explosion de couleurs.

Comme Cendrars, Maïakovski développe ce regard de peintre en montrant un rapprochement entre le réel et sa représentation. Les références à la peinture montrent une certaine vision du monde par le poète : « le ciel couleur de tempête » (V12-30 Monstrueuses funérailles²¹⁹). Il dresse un décor métaphorique, imprégné de son état d'esprit qui contamine le paysage décrit. Le caractère mouvant et changeant du monde observé, comme par Cendrars, ainsi :

Le taureau des jours est couleur pie (V12-30 Notre marche³⁴¹),
Mais peut-être
que plus
aucune couleur ne reste
au temps-caméléon. (PO1-GM187),

la représentation picturale suggère ce caractère vivant du monde et plus encore la perception du temps, dans son caractère changeant, la projection dans l'avenir et l'impatience qui révèle, à travers ce jeu de métaphores picturales, une inquiétude due à l'incertitude. Aussi l'époque, les événements politiques sont-ils évoqués par ces images comme « Il y a là toute une palette » (103) et Maïakovski montre par un questionnement sur le traitement du réel et de l'actualité, un problème de son époque.

Comme Cendrars, Maïakovski représente le monde dans une vision changeante et instable comme en témoignent les occurrences du caractère bariolé :

Derrière son équipage
s'étire bruyamment la foule bigarrée des constellations. (V12-30 Quelques mots⁹⁵),

pour qualifier le ciel et les étoiles dans un jeu de personnification :

Bariolé comme une truite
est le fils
d'un labour monotone. (V12-30 De rue en rue⁷⁵),

ou encore pour qualifier son imagination par des métaphores et des comparaisons :

Je déploierai le cycle bariolé de mon imagination comme la queue d'un paon (V12-30 Dérisions255),

qui montrent l'appétence du poète pour le monde qu'il exprime par des images aux couleurs chatoyantes. Le déploiement de l'imagination s'opère par un envahissement du monde par les couleurs. Cette idée se retrouve dans la notion de fête populaire dont le poète est l'instigateur :

[...] j'allumerai aujourd'hui dans le monde entier la fête
de ces pauvres si riches et si bariolés. (PO1-VMT33).

L'oxymore, « pauvres si riches », montre un peuple d'opprimés aux couleurs variées, symbole d'une multitude pour laquelle le poète se dresse en meneur dans un combat politique.

Apollinaire propose également une réflexion sur le réel et sa représentation. Lors de la déambulation dans le Paris de « Zone », le poète qui porte un regard sur lui-même emploie le terme d' « image » lié au désespoir amoureux évoqué ainsi:

Je suis malade d'ouïr les paroles bienheureuses
L'amour dont je souffre est une maladie honteuse
Et l'image qui te possède te fait survivre dans l'insomnie et dans l'angoisse (ALC Zone41).

Apollinaire confronte donc l'image représentée poétiquement de l'amour malheureux et le sentiment ressenti. Le terme d'image est alors représentatif d'une double écriture poétique et picturale. Plus encore le terme d'image peut disparaître pour formuler directement le contenu, c'est-à-dire l'élément représenté, en l'occurrence le Christ, qui est évoqué pour lui-même, sorti du cadre d'une représentation matérielle :

Un soir je descendis dans une auberge triste
Auprès de Luxembourg
Dans le fond de la salle s'envolait un Christ (ALC Le voyageur78).

Enfin Apollinaire propose une image très colorée, on l'a vu par les nombreuses notations colorées. Il traduit la diversité du monde moderne dans une représentation bariolée et chatoyante :

Mais tes cheveux sont le trolley
A travers l'Europe vêtue de petits feux multicolores (CALL ONDES202),
Feu d'artifice en acier
Qu'il est charmant cet éclairage
Artifice d'artificier (CALL CASE D'ARMONS238).

Ces notations sont des éléments de composition, ils ne sont pas décoratifs mais il pose une question sur la place de l'imaginaire dans la représentation.

Mais il est à noter que l'expérience de la guerre s'avère déterminante dans la prise de conscience d'Apollinaire d'un monde en pleine mutation qui offre le danger, la violence et l'incertitude de l'avenir. En cela Apollinaire se montre moins confiant que Maïakovski. Mais

il rejoint le caractère désabusé de Cendrars. De nouveaux langages s'offrent aux poètes comme la publicité et le cinéma.

1. 2. 1. 3. Publicité et cinéma : vers un nouveau langage.

La fin du XIX^e siècle connaît les progrès de l'alphabétisation, ceci permet le développement de l'écrit même dans les classes assez populaires. On parle alors de culture de masse. Jean-François Sirinelli explique l'évolution de cette notion de culture de masse :

Le symptôme le plus flagrant [de l'atmosphère d'effervescence des années folles] en est l'essor d'une culture de masse, que l'on a du mal à qualifier de populaire, culture qui, avec l'apparition de nouvelles techniques, comme la radio, anticipe des changements de comportements et des évolutions sociales. [...]

Le corollaire de ces changements techniques est bien la naissance d'une culture de masse contemporaine. Celle-ci concerne au premier chef les groupes sociaux qui bénéficient le plus de l'urbanisation et de la prospérité nouvelle des années d'après-guerre. Si cette culture de masse, se substituant peu à peu à la culture populaire du XIX^e siècle, peut être qualifiée de contemporaine, c'est pour plusieurs raisons. La première est que, quel que soit le vecteur considéré, cinéma, radio, ou chanson, elle témoigne d'une ouverture sans précédent à la culture américaine, les États-Unis devenant un modèle de référence au plan économique, mais aussi culturel³³⁶.

De même le coût d'impression des livres diminue. La presse se développe ainsi et l'information utilise le support de la TSF. De nouveaux médias se développent, comme la photographie et le cinéma, mis au point à la fin du XIX^e siècle. Laurent Fourcault montre que cinéma et publicité deviennent de nouveaux moyens d'expression : « L'expansion sans précédent de la presse, qui intègre réclames et mêmes bandes dessinées, contribue à cette intense circulation des nouvelles et des idées dans la société d'avant-guerre et prélude à l'émergence de pratiques culturelles de masse³³⁷ ». La Russie se distingue par des recherches avancées sur une esthétique nouvelle qui relie l'art à l'utilité au quotidien comme le montre Eléna Barkhatova :

On assiste, dans le premier tiers du XX^e siècle, à un net changement d'orientation de l'art mondial. Les idées – forces du progrès industriel, l'urbanisation grandissante poussent les artistes à rechercher une harmonie nouvelle où se conjugueraient les catégories opposées : esthétisme et technique, art et utilitarisme, fonction et beauté. Le constructivisme, préparé tant par la crise de l'art figuratif que par l'émergence de la « technicité » dans la création esthétique, fait son apparition dans maints pays dès le début des années³³⁸.

De plus les pays ayant des régimes totalitaires ne tardent pas à s'emparer de ces nouveaux moyens de communication comme outil de propagande.

³³⁶ Jean-François Sirinelli, *La France contemporaine Les années 20*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Référence », 1999, p. 127, 128.

³³⁷ Laurent Fourcault, *Alcools Guillaume Apollinaire*, Paris, Bordas, coll. « L'Œuvre au clair », 2005, p. 9.

³³⁸ Eléna Barkhatova, *Affiches constructivistes russes*, Paris, Flammarion, [Avant-Garde, Moscou, 1992], 1992, p. 20.

Le cinématographe est devenu rapidement populaire par l'effet de culture de masse qui s'est donc développée. Serge Bernstein et Pierre Milza rapportent les premières expériences au cinéma :

D'abord simple spectacle forain, composé de court-métrages dans lesquelles l'industriel lyonnais et ses épigones présentent soit des scènes de la vie quotidienne (la sortie des usines Lumière, l'arrivée d'un train), soit de brèves fictions comiques ou poétiques, soit encore des documents d'actualité (Lumière, toujours lui renvoie ses opérateurs à Saint-Petersbourg –, en 1896, pour filmer le couronnement de Nicolas II), le cinéma devient en dix ans un art et une industrie que dominent Méliès, Pathé, puis Gaumont. Le premier produit dans ses studios de Montreuil des films « hallucinatoires », destinés disait Apollinaire à « enchanter la vulgaire réalité » (*Voyage dans la lune*, 1902, *Quatre cents farces du diable*, 1906), mais son entreprise disparaît en 1912³³⁹.

Ils parlent de « grand médium culturel de masse »³⁴⁰ pour qualifier le cinéma. Mais le cinéma met en scène des questions politiques, outil de propagande des régimes totalitaires, il transmet un message politique d'embrigadement. Il est aussi le support efficace de dénonciation des inégalités des injustices, comme les films de Chaplin (dans le *Dictateur*, 1940). Le *Cuirassé Potemkine* (1925) d'Eisenstein rapporte des faits historiques : les soldats tirant sur des manifestants pendant la révolution de 1905.

De plus Élisabeth Lièvre-Crosson en rapportant les propos de D. Païni et J. Morice, montre le rapprochement possible entre le cinéma et la peinture cubiste dans la manière de décomposer l'image et les points de vue et un rapprochement entre le cinéma et « l'esthétique dadaïste »³⁴¹ qui imite un montage. Elle rapporte également l'association entre Fernand Léger, le peintre qui illustra le roman de Blaise Cendrars *La fin du monde filmé par l'ange N.-D*³⁴², à l'origine un scénario, et évoque Maïakovski qui prend conscience des changements du monde moderne transformé par le rythme et que le cinéma met en valeur³⁴³. Les futuristes se sont tout naturellement intéressés au cinéma, comme le précise Giovanni Lista, « pour mettre en mouvement les lignes et les couleurs d'une peinture fondée sur la synesthésie »³⁴⁴. L'intérêt du cinéma pour la vie contemporaine et l'actualité a trouvé un écho favorable en Russie comme le précise Angelo Maria Ripellino :

La « littérature du fait » a influencé, à n'en pas douter, bon nombre d'artistes : on en trouve des traces dans *Ça va !* De Maïakovski, dans les pièces de Trétiakov et dans les films documentaires de Vertov qui était convaincu que les fictions cinématographiques étaient l'opium du peuple au même titre que la religion³⁴⁵.

Le cinéma abolit en quelque sorte la notion de mimétisme artistique pour un ancrage dans la réalité. Ceci mène à des expériences qui font du cinéma un art à part entière. Le cinéma en

³³⁹ Serge Bernstein, Pierre Milza, *Histoire de la France au xx^e I. 1900-1930*, op. cit., p. 163.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 462.

³⁴¹ Élisabeth Lièvre-Crosson, *Du Cubisme au surréalisme*, op. cit., p. 54.

³⁴² Voir annexe H.

³⁴³ *Id.*

³⁴⁴ Giovanni Lista, *Le futurisme : Une avant-garde radicale*, op. cit., p. 43.

³⁴⁵ Angelo Maria Ripellino, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, op. cit., p. 142.

tant que langage commence à se développer, Philippe Dagen et Françoise Hamon précisent que c'est aux États-Unis que le montage est « véritablement exploité »³⁴⁶. Élisabeth Lièvre-Crosson montre cet intérêt pour le mouvement et le rythme :

En 1916, les futuristes italiens [...] signent un *Manifeste de la cinématographie futuriste*. Dès 1919, Léger illustre le roman de Blaise Cendrars *La fin du monde filmée par l'ange N.-D.*, un scénario qui ne fut jamais tourné, de 22 peintures et dessins, dont un chapitre intitulé « Cinéma accéléré et ralenti ». Le poète russe Maïakovski s'exclame : « Le rythme de la vie a changé. Tout a acquis une rapidité fulgurante comme sur les bandes du cinématographe. (...) La fièvre, voilà ce qui symbolise le mouvement de la vie contemporaine. »³⁴⁷

La Russie s'empare de ce « matériau » neuf et les auteurs le travaillent comme les poètes futuristes, s'intéressant à une nouvelle forme pour véhiculer un nouveau contenu. Élisabeth Lièvre-Crosson rapporte ceci :

En Russie, le cinéma devient leur constructiviste par excellence. La caméra enregistre le monde sur le vif et dévoile le processus filmique (*L'homme à la caméra*, 1929, Dziga Vertov). Eisenstein, avec des films comme *La Grève* (1924) et *Le Cuirassé Potemkine* (1925), reconstitue des événements historiques récents, insiste sur le rôle du montage et invite à réfléchir au sens de chaque image, à son impact sur le spectateur³⁴⁸.

Le cinéma représente une forme d'art nouvelle, inédite dont le langage ouvre de nouvelles perspectives. La relation entre l'art et la vie dans une forme d'illusion est à l'origine de cet attrait du cinéma comme le montrent Daniel Banda et José Moure :

[...] l'idée cinématographique est identifiée à la représentation totale de la réalité à la restitution d'une illusion parfaite.

Visiblement, c'est la vie, la vie de tous les jours, scrupuleusement notés par un instrument qui, avec ses huit cent cinquante instantanés, nous rend, par rotation, les mouvements (un peu saccadés) de ce microcosme³⁴⁹. (Jules Clarette)

Daniel Banda et José Moure expliquent le traitement cinématographique appliqué au réel en citant ce passage :

[...] son but est la vie. Saisir, trier, fixer, en les stylisant, les formes vivantes et leur aspect fugitif, c'est la tâche qu'il s'assigne. Il prétend encore ne pas se borner à la reproduction des choses actuelles, mais animer le passé, reconstituer les grandes scènes de l'histoire, par le jeu de l'acteur, l'évocation de l'atmosphère et du milieu³⁵⁰. (Adolphe Brisson)

Pour eux, le cinéma, « C'est la poésie du mouvement »³⁵¹. Ainsi le cinéma, exploitant le mouvement, rejoint l'esthétique futuriste.

³⁴⁶ Philippe Dagen, Françoise Hamon, *Histoire de l'art, Époque contemporaine XIX^e-XX^e op. cit.*, p. 359.

Ils ajoutent également : « qu'en Russie, les innovations sont largement suscitées par l'enthousiasme révolutionnaire, qui répond aux mots d'ordre de Lénine sur l'importance du cinéma. Les courts films de propagande se multiplient – en 1932, ils trouveront le prolongement avec le “ ciné – train ” d'Alexandre Medvedkine ». p. 361.

³⁴⁷ Élisabeth Lièvre-Crosson, *Du Cubisme au surréalisme, op. cit.*, p. 54, 55.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

³⁴⁹ Daniel Banda, José Moure, *Le cinéma, naissance d'un art, Premiers écrits (1895-1920)*, Paris, Flammarion, 2008, pp. 42, 43.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 172.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 260.

Apollinaire, Cendrars et Maïakovski ont manifesté un intérêt pour le cinéma naissant, en s'impliquant de façon active.

Cendrars s'est impliqué dans cette activité de plusieurs manières, comme acteur, réalisateur, essentiellement de 1917 à 1936. Le cinéma a marqué un tournant dans sa carrière, puisqu'il correspond à son «comput », c'est-à-dire sa rupture avec les milieux artistiques. Parmi ses activités, on note sa participation comme assistant et figurant dans le film *J'accuse* d'Abel Gance et dans *La rue*. Mais Abel Gance lui-même ne le considérera pas comme véritablement doué pour cet art. Cendrars se lance alors dans la réalisation en Italie d'un film intitulé « La vénus noire » qui, selon, Cendrars aurait été détruit. Mais l'aventure se révèle être un échec. Il deviendra finalement reporter.

Si Cendrars a commencé à s'intéresser au cinéma c'est parce qu'il pressentait l'importance qu'allait prendre l'image, aussi Miriam Cendrars cite Cendrars :

« Les derniers aboutissements des sciences précises, la guerre mondiale, la conception de la relativité, les convulsions politiques, tout fait prévoir que nous nous acheminons vers une nouvelle synthèse de l'esprit humain, vers une nouvelle humanité et qu'une race d'hommes nouveaux va paraître. Leur langage sera le cinéma » Un jeune étudiant, Jean Epstein, futur réalisateur, se reconnaît dans la pensée de Cendrars et va le voir : durant une nuit entière, les deux hommes échangent leurs points de vue sur l'art cinématographique³⁵².

Francis Vanoye dresse un bilan complet des activités de Cendrars, il reconstitue le parcours du poète qui rencontre Chaplin à Londres en 1909³⁵³ avant de se lancer lui-même dans l'aventure avec Abel Gance dès 1918 dans le film *J'accuse*, dans lequel Cendrars a aidé le réalisateur à mettre en scène « le réveil des morts ». Francis Vanoye se pose la question de la motivation de Cendrars et propose ceci :

Selon Philippe Soupault, il se tourne vers le cinéma par amertume devant le succès de Dada, qui le relègue au second plan comme poète. Cendrars déclare lui-même : « Je faisais du cinéma pour gagner de l'argent », mais affirmant en même temps sa fascination pour les pouvoirs de la caméra et la modernité du langage cinématographique. D'ailleurs il paraît tour à tour simultanément comblé (*Un homme heureux*) et déçu par le cinéma (*Pompon*)³⁵⁴.

Claude Leroy démontre que pour Cendrars le cinéma peut supplanter la peinture d'une certaine façon par la nouveauté de son langage et que « Cet art nouveau ne saurait être la peinture, écrasée de trop de tradition jusque dans ce "cube" qui "s'effrite" parce qu'à son tour il légifère. Quant à la littérature, frappante apparaît son absence après l'explosion des Inclassables, comme si l'été de 1917 avait entraîné des adieux, non seulement avec la Poésie mais avec toute pratique de l'écriture³⁵⁵ ». Il ajoute :

³⁵² Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars : l'or d'un poète*, op. cit., p. 54.

³⁵³ Francis Vanoye, « Le cinéma de Cendrars », dans *Blaise Cendrars*, Revue Europe, n°566, juin 1976, p. 183.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 185.

³⁵⁵ Claude Leroy, *La main de Cendrars*, op. cit., p. 217.

Sans rien d'un engouement de circonstance, l'aventure de Cendrars au cinéma révèle une passion lucide de créateur qui a cru découvrir au cinéma sa voie nouvelle et s'est persuadé que c'était là que « Saint-Seul » (comme il se nomme alors dans un dessin pour son fils Odilon) témoignerait pour tous³⁵⁶.

On peut constater que le rapport entre le cinéma et Cendrars fut compliqué, fait essentiellement de projets, de quelques activités mais pas d'une réalisation pleine et entière comme le montre Christine Le Quellec Cottier :

Cette expérience cinématographique sonne le glas d'un idéal d'art nouveau qui dès lors sera soit observé de loin, soit imaginé dans les textes : son cinéma est avant toute une esthétique littéraire³⁵⁷.

Claude Leroy résume la situation de Cendrars par ceci : « Les Archives de Berne ont souligné un peu plus la constance dans l'aveuglement que Cendrars a montré dans son désir de cinéma », mais il ajoute : « c'est un *cinéma de papier*...³⁵⁸ ». Cendrars a donc laissé des documents et des essais sur le cinéma, tels que L'ABC du cinéma. Francis Vanoye élargit même cette notion de déception liée à la pratique du cinéma ainsi :

D'Apollinaire à Gance, de Cendrars à Epstein, mêmes prophéties. Mêmes déceptions sans doute, lorsqu'ils constateront que le cinéma reste en proie à la narration, au commerce, à l'industrie. Et que la révolution qu'il devait provoquer à lui tout seul ne s'annonce guère. Toute puissance accordée à l'instrument esthétique, à l'art, et qu'il n'exerce pas. C'est que, très profondément, pour le spectateur comme pour le réalisateur, le cinéma est un leurre. En fait Cendrars en est-il bien dupe, en dépit de certaines déclarations :

Ce n'est plus du cinéma que l'on fabrique dans ce studio, c'est de la haute mystique ? [Hollywood, p. 74]³⁵⁹

Le cinéma apparaît comme un espoir sans doute déçu mais aussi comme une expérimentation nouvelle. Il est à noter que l'expérience chez Cendrars compte beaucoup même si elle s'avère rester une illusion. Nicoletta Benatelli montre la part de rêve :

Il était évident qu'on devait partir du moment de la rencontre de l'écrivain avec l'art nouveau et qu'il fallait analyser la nature du contexte artistique contemporain. C'est, en effet, à l'intérieur de la révolution des mouvements d'avant-garde et d'un intérêt croissant pour le cinéma (art nouveau, capable de réaliser tout rêve palingénésique), qu'on peut insérer la rencontre de Cendrars avec le septième art. Mais il y a aussi une influence importante exercitée par la crise poétique que Cendrars était en train de traverser à ce moment-là.

[...] En étudiant les données sur cette époque, on se rend compte, en effet, que la rencontre avec le septième art se réalise chez Cendrars à partir d'une crise profonde de sa poétique littéraire, d'un moment particulier de difficulté d'écriture³⁶⁰.

Nicoletta Benatelli met en valeur la difficulté d'écrire comme une forme de moteur dans l'œuvre de Cendrars. Le cinéma, aspect de la modernité, est donc une étape dans un parcours chaotique. Elle propose cette observation :

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 218.

³⁵⁷ Christine Le Quellec Cottier, *Blaise Cendrars : Un homme en partance*, op. cit., p. 59.

³⁵⁸ Claude Leroy, *La main de Cendrars*, op. cit. p. 219.

³⁵⁹ Francis Vanoye, « Le cinéma de Cendrars », dans *Blaise Cendrars*, op. cit., p. 191.

³⁶⁰ Nicoletta Benatelli, *La tentation du cinéma chez Blaise Cendrars*, thèse, Littérature étrangère, Université de Venise, 1991, p. 6, 7.

Il s'agit donc d'une écriture profondément influencée par le cinéma, pas encore d'une écriture de cinéma. [...] On s'est rendu compte donc que la rédaction de ces trois textes : Le Mystère de L'Ange Notre-Dame, Le Film de La Fin Du Monde et La Fin du Monde Filmé par L'ange Notre-Dame, constitue en réalité une opération importante au niveau de l'écriture qui influencera le rapport successif de l'écrivain avec la littérature et le cinéma. C'est donc à travers ces trois textes que l'on peut reconnaître un procédé évolutif qui part de la crise de l'écriture « traditionnelle », c'est-à-dire d'une écriture liée encore aux canons littéraires figés, et qui arrive jusqu'à la découverte d'une écriture « cinématographique » c'est-à-dire d'une écriture qui est devenue (grâce à la métaphore cinématographique), consciente de ses moyens expressifs.[...] On peut même parler donc d'une tentation cinématographique chez Cendrars, comme d'un moyen d'expérimentation à même de produire des résultats littéraires³⁶¹.

Nicoletta Benatelli complète son analyse de la rencontre de Cendrars au cinéma ainsi :

C'est bien pendant son voyage à la recherche d'une écriture autre, capable de réaliser une nouvelle poétique, que Cendrars vient en contact avec le septième art³⁶².

Le cinéma pour Cendrars représente un rêve fantomatique, un désir jamais réellement réalisé.

Cendrars expose sa relation au cinéma, à la suite de la rupture de 1917 dans *L'homme foudroyé*. Il y retrace ses échecs et ses découvertes :

Cela se passait en octobre 1923, à mon retour de Rome j'avais tourné un grand film *La Vénus noire* avec Dourga, la danseuse hindoue de l'Opéra-comique, comme vedette, et tous les animaux du jardin zoologique, la plus belle collection Hagenbeck après Hambourg, et dont je rentrais bredouille, victime du krach du *Banco di Sconto*, ce scandale financier international soigneusement monté par le baron F... qui devait empocher d'un seul coup, à l'aube du régime de Mussolini, tous les capitaux de l'industrie cinématographique italienne si opportunément amassés durant la Grande Guerre et porter à cette industrie un coup dont le cinéma italien ne s'est jamais relevé. Personnellement, je trinquai pour 8000 livres Sterling, soit 1 250 000 francs en chiffres ronds, le change étant à 160, mon premier million gagné par mon travail depuis que j'avais dit adieu, non pas à la poésie, mais aux poètes et à Paris, et pour toujours. La septième année de ma vie d'homme commençait. Et j'étais de retour à Paris. Et je repartais de zéro.

Le comput de ma vie d'homme commence en octobre 1917 le jour où, pour de nombreuses raisons dont je vous fais grâce mais dont la principale était que la poésie qui prenait vogue à Paris me semblait devenir la base d'un malentendu spirituel et d'une confusion mentale qui, je le devinais, ne tarderait pas empoisonner et à paralyser toutes les activités de la nation française avant de s'étendre au reste du monde, je clouai dans une caisse en bois blanc et déposai dans une chambre secrète à la campagne un manuscrit inédit : *Au cœur du monde*, volume de poésie que je venais de parachever selon une technique nouvelle et une inspiration qui m'avait surpris à force d'actualité, seule source éternelle de la poésie, en dehors de toute école ou Académie, et que je quittai mes amis les poètes sans qu'aucun d'eux ne se douta que je m'éloignai pour m'épanouir et me fortifier dans l'Amour, sur un plan où tout : actes, pensées, sentiments, paroles, est une communion universelle, après quoi, chose que j'ignorais moi-même alors, comme on entre en religion et franchit le cloître dont la grille se referme silencieusement sur vous, sans avoir prononcé de vœux, on est dans la solitude intégrale. En cage. Mais avec Dieu. C'est une grande force. Et l'on se tait par désir du Verbe³⁶³...

On perçoit bien, dans ce récit peut-être dramatisé, la situation de Cendrars en quête d'une écriture nouvelle, pris dans un paradoxe entre silence et désir d'écriture. On ne perçoit aucune

³⁶¹ *Ibid.*, p. 7, 8.

³⁶² *Ibid.*, p. 34.

³⁶³ Blaise Cendrars, *L'homme foudroyé*, op. cit., p. 199, 200.

semi-mesure dans le parcours du poète, toutes ses tentatives artistiques ont un caractère quasi grandiose et se soldent par des échecs retentissants, ou bien il décide d'opter pour le silence pour se consacrer à une nouvelle expérience³⁶⁴.

Apollinaire s'est aussi intéressé au cinéma comme le précise Francis Ramirez qui évoque son œuvre marquée par le cinéma :

Trace quantitativement modeste, certes, mais significative et persistante. C'est elle que nous voudrions interroger ici : comprendre comment, au-delà des éclatantes déclarations d'amour, se vit chez le poète, dans ses textes, ce qu'on peut appeler un désir de cinéma.³⁶⁵

Francis Ramirez souligne l'attrait d'Apollinaire comme « désir de cinéma ». Ceci rappelle le même désir de Cendrars et évoque la curiosité d'Apollinaire en matière d'art nouveau. Apollinaire avait conscience, comme Cendrars, de l'enthousiasme que pouvait générer un art à part entière à la naissance duquel il assistait, comme l'explique Francis Ramirez :

La nature des propos tenus est globalement homogène: Apollinaire annonce au monde qu'il doit se préparer à la naissance d'un art nouveau qui ne sera pas un art de plus, mais la synthèse de tous les autres : « [...] Il est aujourd'hui un art, déclare-t-il à Pierre Albert-Birot, d'où peut naître une sorte de sentiment épique par l'amour du lyrisme du poète et la vérité dramatique des situations, c'est le cinématographe. [...] Le poète épique, poursuit-il, s'exprimera au moyen du cinéma, et dans une belle épopée où se rejoindront tous les arts, le musicien jouera son rôle pour accompagner les phrases lyriques du récitant. »

Quelques mois plus tard, on assiste à une spectaculaire radicalisation de sa pensée : le cinéma sera non seulement un art de la totalité, mais sa vocation est également de se substituer au livre³⁶⁶.

Michel Décaudin rapporte : « Ce n'est pas innocemment que dès 1905 qu'il intitule « Le Cinématographe » une chronique du *Journal de Salonique* faite d'« actualités » comme l'exposition internationale de Liège ou le vélodrome du Parc des Princes (Pr2, 79)³⁶⁷ ».

Apollinaire exprime lui aussi dans sa conférence sur « L'Art nouveau » :

Il eût été étrange qu'à une époque où l'art populaire par excellence, le cinéma, est un livre d'images, les poètes n'eussent pas essayé de composer des images pour les esprits méditatifs et plus raffinés qui ne se contentent point des imaginations grossières des fabricants de films. Ceux-ci se raffineront, et l'on peut prévoir le jour où le phonographe et le cinéma étant devenus les seules formes d'impression en usage, les poètes auront une liberté inconnue jusqu'à présent³⁶⁸.

Apollinaire est allé assez loin dans la perspective que le cinéma pourrait remplacer le livre, selon F. Ramirez :

³⁶⁴ Cendrars fait ensuite le voyage à Hollywood pour rencontrer « la Mecque du cinéma », mais il est déçu car il s'aperçoit que le cinéma est devenu une véritable industrie rentable qui ne laisse aucune place à la création, ceci ne correspondant pas à ses aspirations profondes.

³⁶⁵ Francis Ramirez, « Apollinaire et le désir de cinéma », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1995, N°47. pp. 371-389. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1995_num_47_1_1883, p. 372.

³⁶⁶ *Ibid.*, p.373.

³⁶⁷ Michel Décaudin, *Apollinaire*, op. cit., p. 192.

³⁶⁸ Guillaume Apollinaire, *Écrits sur l'art, Œuvres en prose complètes*, Paris, tome II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 944.

Enfin, il paraît important de signaler que la place de choix faite au cinéma par Guillaume Apollinaire est cohérente par rapport à une œuvre qui prône le mouvement et la libération sous toutes ses formes. Le *Manifeste-synthèse de l'antitradition futuriste* (9) exalte ainsi dans la « phonocinématographie » une « imagination sans fil ». L'art nouveau, l'art du mouvement s'oppose à une conception hiératique et immobile de la beauté. Ce qu'Apollinaire aime dans le cinéma, c'est finalement ce qui renforce sa vision antibaudelairienne de l'art³⁶⁹.

Si la présence du cinéma est mince dans l'œuvre poétique, F. Ramirez propose tout de même de voir la représentation du cinéma dans une esthétique du cortège comme une forme de renouvellement. Cependant Michel Décaudin récuse l'influence véritablement du cinéma sur le langage poétique :

Il serait vain, cependant, d'aller par une extrapolation facile à la recherche d'une quelconque influence des procédés cinématographiques sur son écriture. Les similitudes qu'on serait tenté de déceler ne seraient signe ni d'influence ni d'imprégnation. La discontinuité, les changements de plan, les distorsions chronologiques, l'effacement du discours au profit de l'image, pour ne retenir parmi bien d'autres que ces caractéristiques, n'ont pas eu besoin de l'exemple ni à plus forte raison de la tentation du cinéma pour se manifester dans sa poésie comme dans sa prose³⁷⁰.

Si Apollinaire n'a pas de « technique cinématographique », on peut affirmer cependant que le cinéma correspondait, par son langage, son mouvement, sa simultanéité et son rapport au réel, à ce qu'il attendait de l'écriture poétique. Apollinaire a évoqué le cinéma dans l'œuvre en prose, par exemple il écrit dans *L'Hérésiarque et cie*, Le personnage du baron « d'Ormesan » est un cinéaste qui reconstitue des faits divers et finit par provoquer des crimes lui-même pour les filmer, il apparaît comme un créateur diabolique qui démontre de façon cruelle le pouvoir du cinéma comme un art qui se confond avec la réalité. Apollinaire s'est aussi intéressé à l'écriture de scénarios comme *La Bréhatine*, histoire d'amours contrariées et malheureuses qui prennent une certaine originalité grâce aux jeux entre réel et imaginaire. Cependant Michel Décaudin montre que le cinéma s'est arrêté, également pour Apollinaire, à une forme de désir :

Apollinaire n'est ni un témoin ni un critique de cinéma de son temps. Mais il a été séduit par un langage nouveau, avec la joie de voir des choses neuves dont il est question dans « La victoire » (C, 179 ; Po, 309) et il en a éprouvé la tentation ou, pour reprendre le mot de Francis Ramirez et Christian Rolot, le désir³⁷¹.

Comme pour Cendrars, le cinéma a été pour Apollinaire une source d'intérêt, sa participation à cette activité est relativement modeste et se situe davantage dans l'idée d'écriture.

Maïakovski s'est également investi dans le cinéma comme acteur, réalisateur et scénariste. Elsa Triolet a traduit une préface de Maïakovski à son recueil de scénarii, le poète

³⁶⁹ Francis Ramirez, *op. cit.*, p.375.

³⁷⁰ Michel Décaudin, *Apollinaire, op. cit.*, p. 193.

³⁷¹ Michel Décaudin, *Apollinaire, Ibid.*, p. 194.

y fait le bilan de sa production cinématographique, en jugeant de façon assez sévère certaines œuvres comme :

Les deuxième et troisième scénarios, *La demoiselle et le voyou* et *Il n'était pas né pour l'argent*, sont un galimatias sentimental fait sur commande, une adaptation de *L'institutrice des ouvriers* et *Martin Éden*. Du galimatias, non pas parce que pire que d'autres, mais parce que pas meilleur³⁷².

Mais il montre aussi sa volonté de rapprocher ses recherches en littérature de celles menées au cinéma : « Le quatrième scénario, *L'enchaînée par le film*. Ayant pris connaissance de la technique du cinéma, j'ai fait un scénario qui se plaçait à côté de notre travail de novateurs en littérature³⁷³ ». Cependant Maïakovski reconnaît une difficulté : il peut y avoir une différence fondamentale entre le scénario écrit et pensé par l'auteur et la réalisation qui en sera faite avec parfois des déceptions à la clef, comme c'est le cas de ce film *L'enchaînée par le film*.

Il a de même rédigé des articles pour la défense de cet art nouveau dès 1913. Cependant il propose une vision critique de son activité montrant par là, comme Cendrars et Apollinaire, que l'engouement pour la nouveauté que représente le cinéma s'accompagne de tâtonnements. Lili Brik suggère que le parcours de Maïakovski au cinéma ne fut pas toujours simple et qu'il essuya également des refus et des échecs³⁷⁴. Bengt Jangfeldt le montre également : « La formule blasée “ un galimatias sentimental fait sur commande ” se référerait au résultat final, qui avait déçu Maïakovski : son idée de départ avait été dénaturée par tous les compromis auxquels on l'avait contraint³⁷⁵ ».

L'engouement d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski s'explique non seulement par la nouveauté de cette technique artistique mais aussi par le rapport que le cinéma entretient avec le réel. Le cinéma agit comme un révélateur de la réalité, mais Francis Vanoye précise : « On voit qu'il ne s'agit pas d'un “réalisme ordinaire”... Le cinéma est seul à pouvoir rendre “ l'irréfléchi, l'inerte, l'indéchiffrable, l'informe, l'informulé ” parce qu'il est un art du mouvement. Il filme le mouvement, est lui-même mouvement de la succession des images³⁷⁶ ». Laurent Fourcault propose d'aller au-delà de la simplicité du scénario *La Bréhatine* d'Apollinaire : « Le thème mélodramatique (une jeune bretonne, abandonnée par son fiancé, se donne la mort) est transcendé par un très habile jeu d'interférences entre fiction et réalité³⁷⁷ ». En effet le cinéma tel qu'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski l'ont imaginé associe le réel et leur imaginaire, ce qui est proprement la trace d'un lyrisme moderne.

³⁷² Vladimir Maïakovski, *Vers et proses*, traduction d'Elsa Triolet, Paris, Les Éditions Français Réunis, 1967, p. 367.

³⁷³ Vladimir Maïakovski, *Vers et proses*, Ibid., p. 368.

³⁷⁴ Lili Brik, *Avec Maïakovski : entretien avec Carlo Benedetti*, op. cit., p. 98.

³⁷⁵ Bengt Jangfeldt, *La vie en jeu : une biographie de Vladimir Maïakovski*, op. cit., p. 122.

³⁷⁶ Francis Vanoye, « Le cinéma de Cendrars », dans *Blaise Cendrars*, op. cit., p. 189.

³⁷⁷ Laurent Fourcault, *Alcools Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 23.

Les futuristes russes ont de même intégré le langage du cinéma à l'écriture comme le montre Angelo Maria Ripellino : « Kroutchonykh est convaincu que le langage *zaoum*, fait de rapides “ cinémots ”, fera renaître l'art dramatique³⁷⁸ ». Les poètes ont compris, même si leurs expériences se sont avérées peu productives, que l'intérêt du cinéma résidait dans la recherche d'un langage nouveau qui posait la question du rapport de l'art au réel.

Après le cinéma, la publicité a constitué un autre centre d'intérêt dans cette quête de modernité. Cendrars, Maïakovski et Apollinaire se sont tous trois intéressés à la publicité qu'ils ont rapprochée de l'écriture poétique. La révolution industrielle a entraîné des changements commerciaux économiques. La publicité intervient naturellement pour appuyer ces transformations de la communication. La consommation de masse renforcera le développement de la publicité. Dès 1936, Émile de Girardin publie dans son journal, *La presse*, des annonces commerciales qui donnent une source de revenus non négligeables. Ce développement de la presse aura pour effet de développer ce principe. Il faut ajouter que les peintres cubistes ont intégré, par le biais de collages, des morceaux de papier journal ainsi que des lettres, de telle sorte que le tableau imprégné de texte évoque l'affiche publicitaire.

De plus Toulouse-Lautrec et Léonid Cappiello proposent des affiches dont le graphisme et les couleurs sont travaillées pour attirer le regard. Alain Weill, dans *L'affiche Française*, précise que « en 1884, la Ville de Paris met en adjudication ses murs pignons pour une redevance annuelle de 15 000 francs (s'agissant, il faut le dire, de 14 703 m²) »³⁷⁹. Il affirme :

Pour être lisible, l'affiche doit être dépouillée : personnage clair sur un fond sombre, ou *vice versa* – c'est ce qu'il appelle la recherche de la tache. Les couleurs utilisées doivent être celles qui frappent le mieux la rétine. Mais ce qui avant toute chose fait la bonne affiche c'est une ligne, ce qu'il appelle « l'arabesque », synthétique de l'idée (il cite Cappiello)³⁸⁰.

Cendrars et Maïakovski ont réalisé des textes publicitaires. Myriam Boucharenc montre l'engouement que la publicité a suscité en citant Apollinaire : « Rivalise donc, poète, avec les étiquettes des parfumeurs ». De même Cendrars pose l'équation « Publicité = poésie³⁸¹ ». Myriam Boucharenc suggère même que « La formule de Cendrars, qui affirme une identité, dans le style avant-gardiste du « oui = non » de Tzara, est plus radicale et plus provocante³⁸² ». Pour Apollinaire, Cendrars et Maïakovski la publicité représente un

³⁷⁸ Angelo Maria Ripellino, *Maiakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, op. cit., p. 45.

³⁷⁹ Alain Weill, *L'affiche française*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? », 1982, p. 24.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 63.

³⁸¹ Myriam Boucharenc, « Publicité = Poésie », dans Claude Leroy (dir.), *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, Paris, Non lieu, 2009, p. 104.

³⁸² *Ibid.*, p. 105.

prolongement de l'écriture poétique plus exactement la poésie investit le monde réel. Pour Myriam Boucharenc :

La poésie est chose publique. Après que la rue est, après Baudelaire, descendue dans le poème, c'est au tour du poème de descendre dans la rue. Ce qui, à l'évidence, fascine Cendrars dans la publicité, c'est sa capacité de diffusion – de dispersion, pour ainsi dire, dans la foule – qui permet au poète d'échapper au solipsisme de la poésie en vase clos : « Il voudrait faire partager à ses semblables l'enchantement de ses rêves solitaires. Le malheureux ! il voudrait être lu ! Quelle folie ! », Ironise un journaliste du temps³⁸³.

De plus Cendrars a clairement affirmé qu'il avait envié Maïakovski quand il explique :

J'ai envié le grand poète russe Maïakovski de pouvoir rédiger tous les soirs le journal lumineux que les bolcheviks ont installé sur la place Rouge de Moscou et qui employait souvent des images, des signes nouveaux et même des proverbes animés, démotiques, cinématographiques, pour se faire comprendre par l'énorme foule des illettrés³⁸⁴.

En effet Maïakovski a mené une activité importante dans le domaine de la publicité. Le poète russe a participé à une action de propagandiste avec les « Fenêtres Rosta », il s'agissait d'affiches créées entre 1919 et 1922, exposées sur les devantures de magasins vides, elles portaient sur des sujets politiques pour défendre le régime contre les Russes blancs lors de la guerre civile. Le poète explique ainsi son travail dans un extrait traduit par Elsa Triolet :

En recevant les télégrammes (avant que les journaux ne les aient imprimés), le poète, journaliste donné le « thème » – par la satire, les vers. Pendant la nuit, les peintres se traînaient par terre, travaillant sur des feuilles de plusieurs mètres, et le matin, souvent encore avant la distribution des journaux, les affiches – « Fenêtres Rosta » – étaient déjà placardées dans les endroits les plus fréquentés : « centres d'agitation », gares, marchés, etc³⁸⁵.

Les affiches de grande taille étaient composées de plusieurs dessins comme une bande dessinée accompagnée de légendes, qui se présentaient comme des vers rimés. Maïakovski a poursuivi ce travail de propagande dans le domaine de la publicité, quand Lénine a mis en place la Nouvelle Politique Économique. Cette politique avait rétabli la libre concurrence, Maïakovski, assisté du photographe Rodchenko ont créé des images publicitaires pour défendre les produits des entreprises d'État. Mais comme le précise Vassili Katanian cité par Elsa Triolet cette activité a suscité bien des critiques qui suggéraient que le travail de publicitaire n'était pas digne d'un grand poète comme le précise Angelo Maria Ripellino :

[...] Maïakovski ne pensait pas que ces tentatives de « propagande économique », conçues dans l'esprit du constructivisme, fussent de la poésie au rabais. « Malgré le hallali des poètes, je considère que *Nulle part comme – au Mosselprom* est de la poésie, et de la plus haute qualification », écrit-il dans son autobiographie. Youri Tynianov a fait remarquer que

³⁸³ *Ibid.*, p. 109.

Elle ajoute :

De ce manifeste grandeur nature, à l'échelle de l'univers et de la vie, que lui offre la réclame, il entend faire son acte de naissance : nouveau, sa proclamation de modernité ». p. 110.

³⁸⁴ Blaise Cendrars, Blaise Cendrars, *Tout autour d'aujourd'hui, Aujourd'hui*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Tome 11, Paris Denoël, 2005, p. 95.

³⁸⁵ Vladimir Maïakovski, dans Vladimir Maïakovski, *Vers et proses, op. cit.*, p. 164.

les vers de propagande commerciale tiennent dans l'œuvre de Maïakovski la place qu'occupent dans la production de Pouchkine les épigrammes et les madrigaux d'album³⁸⁶.

Maïakovski a considéré la publicité pour les marques d'État comme partie prenante de son travail de propagandiste. Les textes qui accompagnent les affiches constructivistes, sont de courtes pièces rimées qui rappellent des poèmes par leur métrique, leur originalité, leur fantaisie et les images véhiculées. Eléna Barkhatova décrit ce travail d'affichiste :

Le numéro 1 de la revue *LEF* pour 1924 publia les reproductions de deux affiches publicitaires de Maïakovski et Rodchenko destinées à Rézinotrust la compagnie d'État du caoutchouc : *Camarades fillettes* et *Pas de meilleures tétines*. Ces deux œuvres, rationnelles au plus loin point dans leur composition, offrent une structure fortement géométrisée : le carré dessiné sur une feuille rectangulaire comporte un cercle enserrant de petites formes rondes³⁸⁷. (Les affiches...)

Mikhaïl Anikst met en relief les relations de l'art et de la vie que la publicité met en question :

Après avoir envisagé le problème des rapports entre l'art et la vie, on réfléchit au besoin d'introduire l'art dans la vie, c'est-à-dire à la nécessité d'embellir chaque élément de l'environnement de l'être humain. De nombreux idéologues s'exprimant dans *Art de la Commune* avaient la conviction que l'artiste « doit tendre vers la création de la vie elle-même, et ce tout particulièrement en produisant de nouveaux objets de culture matérielle ». Dès le premier numéro, ils affirmaient en première page : « Les usines, les installations industrielles, les ateliers attendent des artistes qu'ils viennent à eux, qu'ils conçoivent des objets nouveaux et originaux. » Ils lançaient l'idée d'un art lié à la production sous la forme du slogan : « L'art dans la production. »³⁸⁸.

Maïakovski trouve, dans la publicité, l'incarnation de ses préoccupations : sortir l'art des musées, le rendre accessible en le faisant descendre dans la rue. C'est un des buts majeurs de l'art de Maïakovski. Mikhaïl Anikst rappelle la collaboration de Maïakovski et Rodchenko qui réalise des photomontages pour le poème *De ceci* :

Le poète et l'artiste avait noué des relations d'amitié par l'entremise de l'art. Ils partageaient les mêmes points de vue et produisirent, ensemble, une œuvre considérable. Chaque numéro du *LEF* ou du *Nouveau LEF* portait en couverture les dessins de Rodchenko. En outre, la première publication du poème *Pro éto (De ceci)* resta célèbre dans l'histoire de l'art grâce aux photomontages de Rodchenko³⁸⁹.

Mikhaïl Anikst montre le soin de Maïakovski dans la rédaction des slogans publicitaires comme prolongement de son travail de poète :

Comme il expliquait en 1922 dans ses *Lettres sur le futurisme (Pisma o foutourizmé)*, il éprouvait le désir conscient de créer la « nouveauté du mot », de « révolutionner la syntaxe », de « rénover la sémantique du verbe », de « démontrer l' "affichabilité" (plakatnost) du mot », et de transmettre le « lyrisme du slogan »³⁹⁰.

³⁸⁶ Angelo Maria Ripellino, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, op. cit., p. 218.

³⁸⁷ Eléna Barkhatova, *Affiches constructivistes russes*, Paris, Flammarion, [Avant-Garde, Moscou, 1992], 1992, p. 4.

³⁸⁸ Mikhaïl Anikst, *La pub en URSS dans les années 20*, trad. de l'anglais par Sophie Brun, Paris, Chêne, 1987, p. 15.

³⁸⁹ Ibid. p. 23.

³⁹⁰ Ibid., p. 25, 26.

Enfin les divers mouvements littéraires et artistiques qui se succédèrent au début du XX^e siècle utilisèrent fréquemment la forme du manifeste, les futuristes savaient utiliser des formules percutantes empruntées aux slogans publicitaires. Ainsi les manifestes sont conçus comme des publicités pour captiver l'attention et convaincre de la validité des idées.

1. 2. 1. 4. La littérature dans la rue.

Une nouvelle poésie : les affiches, les enseignes.

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire font assez fréquemment allusion aux affiches et enseignes qui constituent des repères dans le monde urbain, sorte d'éléments incontournables d'un paysage qui se modernise. Dans ce sens, Marc Poupon précise ainsi l'intérêt de Cendrars pour les documents qui servaient de support à la publicité et le cheminement d'Apollinaire vers ces formes de communication populaire et triviale :

Cendrars aime les prospectus. Ses amis de jeunesse le décrivent traînant dans sa valise non pas quelques volumes de la *Patrologie de Migne*, comme il le fera plus tard, mais les tracts publicitaires et des pages arrachées à des livres disparates.

Apollinaire a toujours aimé lire, collectionner, rédiger des papiers. « *Nous sommes la génération des bouts de papier* », s'écrira-t-il un jour de dépression coléreuse. On ne peut dire qu'en janvier 1912 il attache beaucoup d'importance aux prospectus, puisque, dans un article, il emploie ce mot comme euphémisme pour désigner les traces que les chiens laissent de leur passage sur le trottoir (l'humour de cet article ne se comprend que si on se reporte en 1912 et à l'interdiction formelle de distribuer des prospectus sur la voie publique – arrêté que le Préfet de Police rappelle plusieurs fois sans jamais réussir à le faire respecter). Mais le 1^{er} août, tout a changé. À propos de l'élection du Prince des Poètes, Apollinaire note : « *Quelques pièces : prospectus, bulletins de vote, circulaires, tirés à part, risquent de devenir introuvables. J'ai pensé qu'il serait intéressant de publier celles qu'il m'a été possible de recueillir...* ». Il va plus loin : André Billy se fait l'écho, dans *Les Soirées de Paris* du 1^{er} octobre 1912, d'une conversation qu'il a eue avec dans un train le 13 septembre avec le charmant Hector (pseudonyme transparent d'Apollinaire). « Je crois avoir trouvé [dit Hector], dans les prospectus une source d'inspiration [...]. Croyez-moi, la poésie de notre époque y est incluse. Je l'en ferai jaillir. » André Billy se divertit de cette dernière fantaisie dont son ami lui faisait part sans doute pour la première fois. Extraire la poésie des prospectus ou, comme il le dit encore, des catalogues, des affiches, des réclames, est sans doute plus facile à dire qu'à faire. Apollinaire, voyant dans le wagon une inscription, échafaude tout un roman dans sa tête, mais ne l'écrit pas. [...] Dans « *Zone* » les prospectus s'intègrent à un paysage urbain et industriel. [...] La volonté de dégager une harmonie des discordances et de la brutalité agressive du siècle nouveau aura moins de lendemain chez Apollinaire que chez Cendrars, mais, sur le moment, il en tire un meilleur parti³⁹¹.

La grande diffusion des affiches prospectus journaux et publicité permet à ces formes d'expression a priori non artistiques d'intéresser les poètes qui perçoivent un certain attrait pour la vie quotidienne et qui portent un regard sur le monde qui les entoure. Les prospectus

³⁹¹ Marc Poupon, *Apollinaire et Cendrars*, Paris, Lettres Modernes, Collection principale : « Archives des lettres modernes », Collection : « Archives Guillaume Apollinaire », 103, 1969, p. 29, 30.

et les publicités pourraient représenter le regard que le poète projette sur le monde en montrant que la poésie n'est pas cantonnée à un exercice de virtuose inspiré par les muses mais à un contact plus concret avec le réel. Il témoigne ainsi du même attrait que les enseignes ont exercé sur les futuristes russes :

La passion pour le primitif, particulièrement pour la peinture d'images de la vie quotidienne, de la vie courante des blanchisseries, des boutiques de coiffure et autre institutions et métiers provinciaux, peinture qui va exercer une si grande influence sur l'œuvre de Larionov, de Gontcharova, de Chagall, incita Bourliouk à acquérir avec ses derniers sous les enseignes faites par des artisans, à un moment où les Benois et les Grabar se comportaient encore à son égard avec une indifférence méprisante. La riche collection réunie par David disparut vraisemblablement à Pouchkino où les Bourliouk s'installèrent en 1914³⁹².

Angelo Maria Ripellino évoque ce même goût chez les peintres russes :

[...] les peintres russes émerveillés devant les icônes et les enseignes des vieilles boutiques, devant les objets et les jouets populaires, devant les statues en pierre des steppes et surtout devant les images grossières qui illustrent avec gaîté et naïveté les romans de chevalerie, les aventures des héros légendaires les épisodes des évangiles apocryphes.

David Bourliouk collectionnait les enseignes. Les toiles de Larionov et Gontcharova trahissent toute influence du *loubok* et des icônes. Dans une lettre Gontcharova écrivait : « Le cubisme est une belle chose, même si elle n'est pas tout à fait nouvelle. Les statues de pierre scythes, les poupées russes en bois peint que l'on vend dans les foires, sont faites à la manière du cubisme ». Et Maïakovski, dans l'article *La Russie. L'art. Nous.* (1914), affirmait : «... une pléiade de jeunes artistes russes – Gontcharova, Bourliouk, Larionov, Machkov, Lentoulov, etc. – a commencé de ressusciter la véritable peinture russe, la beauté simple des arcs de limonière et des enseignes, l'ancienne peinture d'icônes russe, dont les auteurs inconnus sont aussi grands que Léonard et Raphaël. »³⁹³

La représentation populaire, utilitaire, créée à de nombreux exemplaires attire tout particulièrement les artistes. Angelo Maria Ripellino démontre le passage entre la peinture et la poésie :

Beaucoup d'éléments lexicaux de la poésie des cubo-futuristes viennent tout droit du répertoire des peintres cubistes. Ainsi les lettres de l'alphabet, que Maïakovski introduit dans ses vers comme des marionnettes sonores et que Khlebnikov a fait jouer dans sa tragi-comédie *Zanghézi* ; ainsi les enseignes qui reviennent chez Maïakovski avec une fréquence obsédante.

L'enseigne délavée d'une boulangerie avait déjà attiré l'attention de Blok (cf. *L'Inconnue*, qui est un poème de 1906). Mais l'œuvre de Maïakovski est un bazar plein d'enseignes et de lettres bariolées qui mènent une ronde infernale autour du poète [...]

Le Moscou nocturne, dans ses premiers poèmes de Maïakovski, est un fourmillement délirant d'enseignes d'objets animés qui étincellent sous les jets de lumière des autos et des rayons obliques des réverbères.

Les poètes cubo-futuristes, pour mieux se rapprocher de la peinture, ont même utilisé des artifices d'écriture : ils se sont exercés au « calligramme », ils ont découpé les mots en fragments phonétiques³⁹⁴.

On s'aperçoit ainsi que les poètes ont suivi l'inspiration des peintres qui ont très vite intégré les lettres des enseignes et le graphisme simple des représentations primitives des icônes³⁹⁵. Il

³⁹² Marc Poupon, *Apollinaire et Cendrars*, *Ibid.*, p. 55.

³⁹³ Angelo Maria Ripellino, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, op. cit., p. 32.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 35.

s'agit de « mêler l'art à la vie » et pour aller plus loin de mêler la vie à l'art, d'intégrer la vie dans l'art. La vie quotidienne offre des circonstances capables de donner une inspiration nouvelle aux artistes qui modifient leur représentation du monde par une transfiguration qui s'appuie sur les éléments simples de composition qu'offrent les enseignes comme images de la ville. Il est à noter que les cubistes ont introduit des « papiers collés » dans leurs œuvres ainsi que des lettres tracées aux pochoirs et comme le précisent Philippe Dagen et Françoise Hamon « des affiches », « des motifs décoratifs »³⁹⁶. L'attrait pour les enseignes et les prospectus s'explique par leur caractère éphémère et leur multitude voire leur anonymat, comme le suggère Laurence Campa à propos de Cendrars : « Le poète cherche à réunir les fragments de lui-même et à échapper à l'éclatement sans détruire le dynamisme et la discontinuité³⁹⁷ ». Ainsi les affiches, les enseignes constituent une sorte de patchwork coloré que les poètes intègrent dans leur poésie. Si les affiches et les enseignes attirent l'œil par leur graphisme, les slogans mettent également en valeur un aspect sonore qui se rapproche de la poésie comme le souligne Jean-Louis Joubert : « Alors, les propriétés phoniques des mots, comme dans les comptines et les slogans, gouvernent de façon non autonome l'organisation du message poétique³⁹⁸ ». En intégrant des éléments comme des publicités et des noms de marques dans le texte poétique, ces poètes dépoétisent leur texte en faisant descendre la poésie de son statut élevé dans la rue et le quotidien.

En Russie le constructivisme voit dans l'art graphique des affiches une manière d'appliquer ses concepts utilitaires. Eléna Barkhatova évoque les affiches représentant ces idées :

La plupart des affiches constructivistes consacrées aux livres reflètent un trait typique de l'art des années 20, lié au progrès technique général exprimé dans le mot d'ordre : « Du chevalet à la machine » (c'était le titre d'un ouvrage de Nikolaï Taraboukine, publié en 1923). Le culte des machines et mécanismes caractérisait les tenants de l'art productiviste, imité en cela par les membres du LEF qui se qualifiait eux-mêmes d'« industrialistes » et interprétaient le constructivisme comme l'« ingénierie supérieure de toute forme d'existence »³⁹⁹.

Les constructivistes posent clairement la nécessité d'un art utilitaire tourné non vers les musées mais vers la rue, ils mettent en œuvre des moyens très créatifs pour véhiculer des idées, des slogans publicitaires et contribuent à créer le design. La notion de commerce est

³⁹⁵ Élisabeth Lièvre-Crosson montre également l'usage des collages et l'utilisation des affiches et publicité par le mouvement dada dans sa volonté de « tuer l'art » :

« Si le mouvement dada est mort, il reste les innovations techniques : l'objet collé dans le tableau ou l'objet lui-même, le photomontage, l'affiche, le slogan publicitaire, les déchets de la vie quotidienne, la poésie phonétique, les jeux typographiques et l'art du spectacle. [...] ». Élisabeth Lièvre-Crosson, *Du Cubisme au surréalisme*, op. cit., p. 37.

³⁹⁶ Philippe Dagen, Françoise Hamon, *Histoire de l'art, Époque contemporaine XIX^e-XX^e*, op. cit., p. 282.

³⁹⁷ Laurence Campa, *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, op. cit., p. 96.

³⁹⁸ Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, Paris, A. Colin, 2006, p. 107.

³⁹⁹ Eléna Barkhatova, *Affiches constructivistes russes*, op. cit., p. 8.

d'ailleurs très présente, Maïakovski a œuvré pour les entreprises d'état et n'a jamais renié cette activité.

Aussi dans les œuvres d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski le commerce et tout ce qui le connote sont souvent évoqués. Ainsi l'épopée homérique du jeune apprenti-poète Cendrars, dans le transsibérien vers la Russie, se justifie par le commerce :

Nous avons deux coupes dans l'express et 34 coffres de joaillerie de Pforzheim
De la camelote allemande « *Made in Germany* » (PR21).

L'apprenti suit le marchand en bijouterie et garde la marchandise. D'ailleurs le lexique du commerce est très présent :

L'un emportait cent caisses de réveils et de coucous de la Forêt-Noire
Un autre, des boîtes à chapeaux des cylindres et un assortiment de tire-bouchons de Sheffield
Un autre, des cercueils de Malmoë remplis de boîtes de conserve et de sardines à l'huile.
(PR21).

Le voyage est donc l'occasion de transporter et vendre des marchandises. Cendrars insiste bien sur le caractère mercantile de ce périple. Il ne faut rien y voir de très élevé.

De même Cendrars intègre des noms de marques directement dans le texte à plusieurs reprises comme ces vers :

Maggi
Byrrh (Pa58)
Oxo-Liebig fait frise dans ta chambre (19 PO77).
Mes poches sont pleines de Caporal Ordinaire (FR I. Le Formose205),
Au départ nous croisons un convoi de wagons blancs qui portent cette inscription
Caloric Cy (FR I. Le Formose222).

Ces noms propres désignant des produits de marques bien connues à l'époque montrent la volonté de trivialiser le discours poétique en l'incluant dans le réel. Il recherche un effet de réel qui permet d'ancrer la poésie dans une certaine matérialité :

Un projecteur éclaire soudain l'affiche du bébé Cadum
Puis saute au ciel et y fait un trou laiteux comme un biberon. (ACM130).

Le paradoxe entre l'affiche du bébé Cadum et le contexte de guerre renforce l'aspect protéiforme du monde tel qu'il se présente au poète⁴⁰⁰.

Aussi on trouve des allusions régulières au commerce. La déambulation dans New York s'arrête sur les boutiques :

Ils sont dans des boutiques sous des lampes de cuivre,
Vendent des vieux habits, des armes et des livres. (Pâq8),
Seigneur, la Banque illuminée est comme un coffre-fort,
Où s'est coagulé le Sang de votre mort.
[...]

⁴⁰⁰ Il ira même plus loin encore dans la volonté de nommer l'un de ses recueils *Kodak (documentaire)* malgré l'interdiction d'utiliser ce nom de marque.

Je descends les mauvaises marches d'un café
Et me voici, assis, devant un verre de thé [...]
La boutique est petite, badigeonnée de rouge (Pâq10)

Le lexique du commerce est encore bien présent. Cendrars va même assez loin, le rapprochement qu'il opère entre le Christ et la banque révèle une intention blasphématoire. On peut y voir une vision ironique de la scène des marchands du temple chassés par le Christ. Le commerce encore présent ici :

Changement de propriétaire
Le Saint-Esprit se détaille chez les plus petits boutiquiers
Je lis avec ravissement les bandes de calicot (19 PO71)

est une marque du monde moderne, car il fait partie du décor urbain et lui donne une certaine animation comme on le voit dans ce poème :

Le mur ripoliné de la PENSION MILANESE s'encadre dans ma fenêtre (FR II. São Paulo232)

Le passage du nom propre Ripolin dans le langage courant et l'enseigne créent un décor, comme un tableau. Ainsi le caractère commun et bas du commerce devient un objet générant de la poésie. Ces éléments publicitaires commerciaux suggèrent par l'usage qu'en fait le poète que le monde est en quelque sorte à décrypter et devient une nouvelle forme de parole artistique et poétique comme à la fin de la *prose* les affiches, dont rien de précis n'est dit, créent un assemblage de couleurs propres à bâtir un tableau vivant qui caractérise, aux yeux du poète, le monde qu'il observe :

Et voici des affiches du rouge du vert multicolores comme mon passé bref du jaune
Jaune la fière couleur des romans de la France (PR33)

Il insère, même dans son poème, directement le slogan d'une marque de sauce tomate :

Bouteilles vides
« Nous garantissons la pureté absolue de notre sauce Tomate »
Dit une étiquette (19 PO73)

le texte publicitaire y devient un vers. Ces affiches et slogans sont les éléments triviaux de la modernité qui construisent un monde bien réel que la poésie intègre, la littérature et l'art pictural se trouvent donc partout y compris dans la rue.

Comme Cendrars, Maïakovski évoque les affiches et les enseignes qui deviennent des repères dans le monde urbain qu'il décrit par exemple ainsi :

AUX ENSEIGNES
Lisez les livres de fer ! [...]
Et si les constellations de « Maggi »
se mettent à tourner avec une joie canine, [...] (V12-30 Aux enseignes83).

À travers cette métaphore il intègre la marque de Maggi dans une fantasmagorie urbaine et crée des images qui supplantent le paysage de la nature que la poésie glorifiait jusque-là. Il utilise la description d'un décor urbain mettant en valeur le « grand enfer de la ville » :

Et là-bas sous une enseigne avec des sardines de Kertch [...] (V12-30 L'énorme enfer¹¹⁵).

On constate que l'indication spatiale qui comporte un nom de marque sert de repère comme dans la mise en scène du décor urbain qui sert de cadre à la dédramatisation du sentiment du poète.

La référence aux marques et à la publicité est parfaitement assumée par le poète qui lui-même a créé des textes de publicité comme il l'évoque :

PROPAGANDE -RECLAME

Bouffe tes gelinottes, mange ton ananas

ton dernier jour est arrivé, bourgeois ! (1917) (V12-30 Propagande-réclame³⁷⁵)

Dans un poème écrit comme un hommage à Pouchkine, « Jubilaire », avec humour, il imagine le grand poète russe Pouchkine faisant de la publicité. Cette dépoétisation s'avère en fait une conquête nouvelle d'un espace inexploré qui n'est finalement plus indigne pour la poésie. Évoquer ces références constitue en outre un moyen de soutenir son argumentation. En effet, dans *Le Nuage en pantalon* il évoque les « Krups » :

Les Krups, gros et petits, dessinent sur le masque de la ville
un froncement de sourcils menaçants,
et dans la bouche,
se décomposent les petits cadavres de mots morts ;
deux seulement survivent et engraisent
« salaud ! »
et aussi un autre,
je crois que c'est « borchtch ». (PO1- NP85)

Cette entreprise est prise ici comme une métaphore de l'esprit bourgeois de capitalistes enrichis. Il rapporte même une anecdote véridique⁴⁰¹ :

C'est bon,
quand on est jeté aux dents de l'échafaud,
de crier
« Buvez du cacao Van Houten ! » (PO1-NP93).

Il prouve avec ironie l'omniprésence du commerce et ses caractéristiques peu vertueuses.

Enfin les références à des marques se trouvent dans ses utopies :

Ainsi
dans un autre siècle
on faisait
des bouillons « Maggi ». (PO4-PV267),
De la même façon
avec des nuages

⁴⁰¹ Claude Frioux rapporte : « La firme Van Houten avait versé une forte somme à la famille d'un condamné à mort à condition qu'il déclarerait avant de mourir : "Buvez du cacao Van Houten !" » (114)

on f a b r i q u e

de la crème
 et du lait artificiels.
 Bientôt
 on oubliera
 jusqu'au nom des vaches. (PO4-PV269)

Il utilise cette marque déjà citée avant comme un rappel du passé dans cette vision futuriste du monde qui lui permet d'imaginer l'avenir et le progrès de demain en glorifiant l'action de l'homme plutôt que la nature. Ces références à la publicité se prolongent chez Maïakovski par son travail de propagandiste, il le rappelle ainsi en évoquant les « jours futurs » :

Ce n'est pas de sitôt
 que nous crierons,
 joyeux :
 les voilà !
 Mais moi-
 le propagandiste des jours futurs —
 aujourd'hui je vous fais faire
 ne serait-ce qu'un pas
 vers eux. (PO4-PV295, 297).

Intégrée dans son utopie du futur, l'expression de Maïakovski montre le rôle que se donne le poète dans un effet de projection. Il applique à la publicité les qualités de l'écriture poétique, établit un parallèle entre les activités de poète et celles de propagandiste sans faire de distinction. Il poétise ce qui a priori n'avait pas de valeur poétique et assume, contre les critiques (elles n'ont pas manqué), ce rôle d'acteur de la société, qu'il précise dans ses ultimes vers. Ce que Maïakovski met en valeur, c'est le caractère vivant de l'œuvre, produit en adéquation avec le monde moderne. La parole se fait action et le poète se désigne sous la figure du prophète projetant sa parole dans l'avenir.

Maïakovski intègre donc directement des marques et enseignes dans ses textes poétiques comme une manière de lire le monde et, à la manière de Cendrars, de découvrir l'aspect verbal et pictural que le décor urbain propose. Les enseignes sont notamment des supports à une création picturale exposée dans la rue même comme ici :

[...] et à travers moi passait au galop sur un hareng lunaire
 une lettre peinte. (V12-30 Effet de rue⁷³),
 Dans le ciel une girafe dessinée est prête
 à faire chatoyer ses toupets rouillés. (V12-30 De rue en rue⁷⁵),
 Sur les écailles d'un poisson de fer blanc
 J'ai lu l'appel de lèvres nouvelles. (V12-30 Et vous, vous pourriez ?⁸¹),
 Tu dessines en lettres de deux mètres
 l'histoire de ceux qui sont montés sur les planches
 et sur les panneaux les prunelles des affiches peintes
 appellent dans le soir. (V12-30 Théâtres⁸⁵)

L'image représentée, « le hareng », est directement intégrée dans le texte sans évoquer le support matériel de l'enseigne. Ainsi Maïakovski y voit une source de métaphores offerte par

le décor urbain. En effet, la chose représentée se substitue à l'objet qui en est le support. Le hareng devient la nourriture qu'il représente mais c'est seulement un leurre. Maïakovski mesure alors les limites de ce décor aux aspects fascinants mais aussi factices que des décors de théâtre.

Enfin les enseignes sont comparées à des livres, aux pages 83 et 85. Il associe, dans un jeu d'images futuristes, lectures, création poétique et textes du décor urbain comme si une nouvelle poésie s'écrivait sur les murs de la ville et que le poète invitait à décrypter. Il précise :

Moi, j'ai appris l'alphabet des enseignes
en feuilletant les pages de fer blanc. (PO3-JA27)

Ce n'est pas seulement l'art de demain qui se dessine, c'est toute une approche du monde qui se fait par le contact avec la « rugosité du réel » d'après l'expression de Rimbaud. Le poète rappelle qu'il fait ses armes dans la rue.

Apollinaire, quant à lui, accorde une place aux références au commerce comme partie intégrante du décor urbain, comme dans son poème « Le musicien de Saint-Merry » avec provocation :

Dans un autre quartier
Rivalise donc poète avec les étiquettes des parfumeurs (CALL ONDES189).

Avec ironie et humour, il s'adresse aux poètes et établit un parallèle entre les activités du poète et la publicité. De même il évoque la trivialité de la ville et des femmes dans « Zone » :

Elles restent assises exsangues au fond des boutiques (ALC Zone43).

Comme Cendrars, il exprime la misère des bas-fonds et du commerce. Enfin, le poète déambule dans la ville, comme Cendrars et Maïakovski, décrypte le monde qui l'entoure en prêtant attention à la « littérature de la rue » comme :

Les inscriptions des enseignes et des murailles
Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent (ALC Zone39).

Cette énumération montre la variété des messages urbains. Apollinaire donne une dimension sonore à ces représentations picturales. Cette parole utilitaire est poétisée comme ici :

On y loue des chambres en latin Cubicula locanda (ALC Zone42).

Les mots de la ville agissent d'une certaine façon sur le poète, à l'écoute du monde, dans un effort de représentation visuelle. Les affiches et le commerce sont considérés comme des métonymies du monde moderne. Cendrars évoque souvent les vitrines et les vitres :

Les vitres des maisons sont toutes pleines de sang
Et les femmes, derrière, sont comme des fleurs de sang (Pâq6),
Et toutes les vitrines et toutes les rues

Et toutes les maisons et toutes les vies
Et toutes les roues des fiacres qui tournaient en tourbillons
sur les mauvais pavés
J'aurais voulu les plonger dans une fournaise de glaives (PR20),
Les fenêtres de ma poésie sont grand' ouvertes sur les Boulevards et dans ses vitrines (19
PO70).

Il envisage les vitrines comme des ouvertures qui repoussent en quelque sorte les limites immédiatement perceptibles du décor et offrent un spectacle attirant pour le regard, en cela qu'il révèle la part cachée des choses. Cendrars en fait une sorte de métaphore du rôle de la poésie comme ouverture sur le monde, tel est l'enjeu d'une écriture qui se veut moderne et qui descend dans la rue.

Comme Cendrars, Apollinaire évoque les vitrines comme fenêtres sur le monde. Dans le poème de « La maison des morts », cette vitrine prend une allure morbide :

La maison des morts l'encadrerait comme un cloître
A l'intérieur de ses vitrines
Pareilles à celles des boutiques de modes
Au lieu de sourire debout
Les mannequins grimaçaient pour l'éternité (ALC La maison des morts66),

la comparaison avec les boutiques de mode montre un regard qui manifeste un certain recul. Il construit là une vision fantasmagorique qui met en scène morts et vivants. Cette vitrine est une ouverture sur un autre monde et symbolise la volonté de combler une forme de solitude.

On pouvait déjà percevoir cet isolement avec « La porte » :

La porte de l'hôtel sourit terriblement (ALC La Porte87).

Apollinaire perçoit ces éléments du décor comme des ouvertures potentielles qui se refusent au poète comme si c'était des illusions. On retrouve la même impression que chez Maïakovski, certains de ces éléments sont factices :

Ce commerçant venait de couper quelques têtes
De mannequins vêtus comme il faut qu'on se vête (ALC L'Émigrant de Landor road105),

la vitrine rejoint le thème de l'ouverture mais Apollinaire laisse entrevoir une mélancolie fondée sur le thème de la fausseté.

L'intégration d'éléments appartenant au monde de la publicité et des affiches révèle la porosité de la poésie d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski, qui évoque les représentations d'un réel trivial.

Journaux et prose : dépoétisation et re-poétisation du monde.

La poésie d'Apollinaire Cendrars et Maïakovski intègre les références des textes en prose dans le tissu poétique créant ainsi un échange voire une interaction entre poésie et prose abolissant une barrière trop hermétique.

Cendrars cite fréquemment des titres des œuvres et des journaux. Dans la *Prose du transsibérien*, le voyage prend une tournure inquiétante au fur et à mesure que le train s'avance dans une Russie en guerre. La poésie se fait l'écho de l'angoisse qui se dégage et que Cendrars exprime dans des énumérations et des associations d'images et d'idées comme les accidents évoqués :

Les tourbillons
Les naufrages
Même celui du Titanic que j'ai lu dans le journal (PR30).

Pour clore cette série d'images, il fait appel à la référence des *Mémoires* de Kouropatkine :

Tout ce qui concerne la guerre on peut le lire dans les *Mémoires* de Kouropatkine
Ou dans les journaux japonais qui sont aussi cruellement illustrés
À quoi bon me documenter
Je m'abandonne
Aux sursauts de ma mémoire (PR30).

Cette référence renvoie le lecteur à un autre texte à visée documentaire qui se substitue aux développements que le poème aurait pu produire et que Cendrars choisit de ne pas faire. Ce refus d'écrire s'appuie sur des négations et l'aveu d'une inutilité voire d'une incapacité à rendre compte des faits. Ainsi Cendrars poétise directement la source.

De même, en évoquant l'un de ses oncles du Panama et la vie qu'il a menée, Cendrars précise, pour affiner le portrait, les lectures de cet oncle :

C'est là que tu lisais l'histoire du général Suter qui a conquis la Californie aux Etats-Unis
Et qui, milliardaire, a été ruiné par la découverte des mines d'or sur ses terres (Pa46).

La construction du texte, qui peut sembler disparate au vu des récits multiples des aventures vécues par les oncles, s'appuie sur une association d'idées⁴⁰². Il crée ainsi grâce à ce jeu de références des systèmes d'échos entre les textes et ses propres œuvres. Il bâtit un ensemble tout à la fois cohérent et disparate comme dans « Journal » au titre pris à l'écriture journalistique :

J'ai passé une triste journée à penser à mes amis
Et à lire le journal
Christ
Vie crucifiée dans le journal grand ouvert que je tiens les bras tendus (19 PO65).

Le poème déroule une série de pensées, d'images et de souvenirs que guide la conscience. Dans la fin du texte, Cendrars place un vers court et elliptique emprunté à Nerval :

⁴⁰² Une vie aventureuse fait référence à une autre existence, celle du général Sutter par exemple. Cette référence sert de comparaison mais il se trouve aussi que Cendrars écrira, dans son roman *L'or*, cette histoire.

Je suis l'autre (19 PO66).

Représente-t-il la tentation de « parler de soi » pourtant niée, « On a beau ne pas vouloir parler de soi-même », ou la difficulté d'intégrer des éléments de son existence dans un dédoublement douloureux mais nécessaire comme Nerval l'avait fait ?

Enfin, dans l'un des poèmes élastiques intitulé « Fantômas », il évoque ce personnage de fiction créé par Pierre Souvestre et Marcel Allain dont la publicité fut un succès en rapportant des références précises au titre du roman ainsi qu'une référence à Eugène Sue:

FANTOMAS

Tu as étudié le grand-siècle dans l'*Histoire de la Marine française* par Eugene Sue
Paris, au Dépôt de la Librairie, 1835.

4 vol. in-16 jésus (19 PO87).

Il va jusqu'à citer un passage entre guillemets. Cette référence à un texte romanesque populaire intégré dans ce poème est l'occasion pour Cendrars d'évoquer une querelle avec Barzun et le simultanéisme. Aussi, au-delà d'une certaine fantaisie voire d'une provocation, ses références à des textes en prose nous renvoient à la poésie et son écriture. La genèse du texte de Cendrars s'appuie sur un appétit de lectures hétéroclites qui appartiennent au quotidien, à la littérature et qui fournissent une image du monde, que s'approprie le poète.

On retrouve moins de références précises à des textes en prose chez Maïakovski. Mais la culture et la littérature servent d'appui à la réflexion du poète :

Souvenez-vous !

Vous disiez :

« Jack London,

l'argent,

l'amour,

la passion », (PO1-NP77, 79).

Rapportant les paroles de Marie, la femme aimée mais qui va trahir le poète, Maïakovski établit un parallèle symbolique entre l'auteur, Jack London, et la dénonciation du pouvoir de l'argent en relation avec le film dans lequel il jouera. Il va jusqu'à imaginer dans le *Prolétaire volant* des « radios-livres » :

— Aujourd'hui

j'ai entendu

des radiolivres. (PO4-PV285)

Symboles du futur, ils représentent par anticipation les œuvres de l'avenir dans cette utopie. Les allusions à la littérature romanesque sont les supports de la relation que Maïakovski établit avec le monde imprégné de références comme un guide de lecture contre l'incompréhension.

De plus la référence aux journaux et à la presse révèle la volonté d'être au plus près de l'actualité.

Cendrars le montre en plaçant ses références au fil des poèmes :

A présent on consulte les journaux illustres
Les photographies
On se souvient de ce que l'on a vu au cinéma (Pa52),
Daily Chronicle (Pa59),
Profondeur
Rue de Buci on crie *L'Intransigeant* et *Paris Sports* (19 PO71).

Cela traduit la volonté d'ancrer le poème dans le réel au plus près de l'actualité qui se rappelle toujours au lecteur. La poésie se veut le reflet de la réalité et tisse des liens avec le monde par l'information. Cendrars intègre dans le poème qu'il écrit la nouvelle de son arrivée annoncée dans les journaux :

Puis nous rentrons déjeuner en ville
Les plats ne sont pas encore servis que déjà les journaux parlent de moi et publient la photo de tout à l'heure (FR I. Le Formose213).

On constate même que la presse anticipe quasiment l'événement, l'écriture poétique double l'écriture journalistique. Et plus encore la presse annonce des éléments événements divers comme :

Et les cloches sonnent.
Paris-Midi annonce qu'un professeur allemand a été mangé par les cannibales au Congo
C'est Bien fait
L'Intransigeant ce soir publie des vers pour cartes postales (19 PO79),
Les livres
Les messages télégraphiques
Et le soleil t'apporte le beau corps d'aujourd'hui dans les coupures des journaux (19 PO78).

Le poème se fait le réceptacle des faits divers d'un monde morcelé, fait de diverses informations, d'événements variés voire décousus. Il intègre cette parole en prose utilitaire dans le texte poétique comme un nouvel art poétique. Il reprend même une dépêche dans un poème, « Dernière heure », « Télégramme-poème recopié dans *Paris-Midi* » (19 PO80). La prose journalistique devient réservoir pour la poésie sans tabou, comme une remise en question de la création. Tout est poésie, la poésie est potentiellement partout.

Cependant on trouve quelques réserves de la part de Cendrars par peur de l'échec :

Je ne sais pas ce que disent les catalogues des bibliothèques
Et je n'écoute pas les journaux financiers
Quoique les bulletins de la Bourse soient notre prière quotidienne (Pa41),
Je voudrais lire la Feuille d'Avis de Neuchâtel ou le Courrier de Pampelune
Au milieu de l'Atlantique on n'est pas plus à l'aise que dans une salle de rédaction (Pa47).

L'usage de la négation et du conditionnel montre un rejet des informations de presse, une volonté de se couper du monde trop prégnant. Il est tout de même intéressant de voir que Cendrars transfigure de façon ironique et blasphématoire les bulletins de la bourse en prières. L'intégration au texte poétique se fait de façon plus symbolique.

Les évocations de journaux sont liées au goût pour l'actualité de Maïakovski qui réagit aux événements en développant l'acuité de sa perception. Dans *Vladimir Maïakovski tragédie*, il donne un rôle aux vendeurs de journaux :

LES VENDEURS DE JOURNAUX

Le Figaro !

Le Figaro !

Le Matin ! (PO1-VMT55),

ceci donne une atmosphère d'animation à la ville, les nouvelles s'affirment par la voix des crieurs dans la ville et dans le poème par ces paroles rapportées et criées. De même, il écrit un poème réagissant à la déclaration de la première guerre mondiale en commençant ainsi :

LA GUERRE EST DECLAREE

« Journal du soir ! Journal du soir ! Journal du soir !

L'Italie ! L'Allemagne ! L'Autriche ! » (V12-30 La guerre et déclarée135),

en finissant :

Les vendeurs de journaux s'époumonaient : « Achetez le journal du soir !

L'Italie ! L'Allemagne ! L'Autriche ! » (V12-30 La guerre est déclarée137).

Il restitue les paroles des vendeurs de journaux qui donnent un ton dramatique dès le début du poème. La suite sera consacrée aux réactions des éléments urbains comme une réponse à un dialogue instauré entre le monde et l'écriture.

L'évocation des journaux est aussi l'occasion de réagir à l'actualité littéraire et artistique. Il use alors d'ironie :

A ce qu'ils disent,

il eût suffi d'aposter auprès de vous

quelqu'un de

la revue « Sentinelle »

et pour le contenu

vous seriez devenu

beaucoup plus doué :

vous auriez écrit

par jour

une centaine de vers,

longs

et fatigants

comme Doronine. (V12-30 A Serge Essenine447)

Il évoque la revue prolétarienne et les clichés que véhicule une certaine critique à propos d'une basse propagande politique que Maïakovski, écrivain pourtant engagé, a toujours critiquée. De même il juge, avec recul et satire, le rôle des critiques littéraires :

Pensez-vous qu'il soit facile chaque jour de laver notre linge

dans une page de journal ! (V12-30 Hymne179)

il y montre le rôle critique et l'attrait d'une forme de pouvoir exercé à l'encontre des écrivains qui ne peut se mesurer à la force d'un engagement. De plus lorsque le LEF fut attaqué par les critiques comme Kapeliouch⁴⁰³ :

Autour d'eux des étendues désertiques,
le délire des vents et de la neige,
sous leurs pieds
la boue et les flaques mêlées
aussi impénétrables
qu'Alfred
des « Izvestia ». (PO3-Aux ouvriers de Kourtsk263),

on voit Maïakovski réagir, car sa poésie se fait le témoin des débats idéologiques d'une époque tourmentée, en pleine interrogation sur un sens à donner à la modernité. Maïakovski fut lui-même journaliste comme il le rappelle :

Un poète,
respectable collaborateur des Izvestia
qui part l'été en tournée à Paris
lacère sa chaise d'une griffe surgie de sa bottine. (PO3-SÇ163),

il relie ses activités journalistiques et poétiques, il sera l'un des collaborateurs de la revue LEF. Comme Cendrars, Maïakovski développe et revendique une perception immédiate du monde.

Apollinaire, comme Cendrars et Maïakovski, fait référence aux journaux pour mettre en valeur le lien qu'ils établissent avec le monde. A la manière de Maïakovski, Apollinaire évoque les journaux dans le contexte de la guerre dans ces exemples :

Mais on change de Secteur
Ah ! voyageur égaré
Pas de lettres
Mais l'espoir
Mais un journal [...]
Un journal du jour traîne par terre
Et cependant tout paraît vieux dans cette neuve demeure (CALL LUEURS DES TIRS255),
Voici les fantassins qui s'en vont à l'arrière en lisant un journal (CALL LUEURS DES TIRS261).

Le poète-soldat y voit une occasion d'informations, dont il est privé. Il met l'accent sur le manque de nouvelles et la rupture avec le monde extérieur pour les hommes au front ainsi que sur la nécessité de renouer avec le monde. C'est l'occasion aussi de mesurer l'écart entre la réalité du combat et la restitution qui en est faite dans la presse :

Comme ces milliers de blessures ne font qu'un article de journal [...] (CALL ÉTENDARDS217).

⁴⁰³ « Alfred » comme le précise C. Frioux, p280.

L'antithèse posée entre l'hyperbole des « blessures » et le caractère dérisoire de l'article suggère à Apollinaire l'écriture du poème comme marque du souvenir et comme témoignage. Et c'est avec mélancolie qu'il rapporte cette anecdote :

Le fantassin blond fait, chasse aux mornions sous la pluie
Un belge interne dans les Pays-Bas lit un journal où il est question de moi (PL389).

L'article de journal est le rappel de sa vie artistique d'avant la guerre. Ainsi le poète soldat accorde une place importante aux journaux pendant la guerre, car ils constituent un lien avec le monde dont il est en quelque sorte privé, à la recherche d'une perception de ce monde qui lui échappe. Mais cette écriture semble bien dérisoire.

Ainsi toutes ses références des textes en prose de presse introduisent une relation avec le monde par un effet d'inclusion d'un discours utilitaire dans le texte poétique. Il peut s'agir, chez Cendrars, de publicité pour les trains :

La Compagnie Internationale des Wagons-Lits et des Grands Express Européens m'a envoyé son prospectus (PR33),

d'horaires de trains et de tarifs :

Je connais tous les horaires
Tous les trains et leurs correspondances
L'heure d'arrivée l'heure du départ
Tous les paquebots tous les tarifs et toutes les taxes
Ça m'est égal
J'ai des adresses (Pa47).

Ces détails apparemment triviaux et antipoétiques contribuent cependant à développer le thème du voyage dans ce qu'il a de plus réel et tangible. Même si le voyage est imaginé par le poète, celui-ci a le souci de l'ancrer dans une réalité avec des horaires, des tarifs précis qui donnent corps potentiellement à ce voyage. Ce va-et-vient entre le réel et l'imagination constitue tout le paradoxe de Cendrars qui brouille les pistes en ancrant le voyage imaginaire dans le réel.

Cendrars va plus loin et pousse ce rapprochement avec la prose utilitaire jusqu'à écrire des textes quasiment documentaires :

OEUFS ARTIFICIELS

On fabrique le blanc d'œuf avec de l'hémoglobine de sang de cheval
Le jaune d'œuf est fabriqué avec de la farine de maïs très impalpable et des huiles fines
Ce mélange est répandu dans des moules ronds qui passent au frigorifique (FR I. Le Formose198),

MICTORIO

Le mictorio c'est les W.-C. de la gare
Je regarde toujours cet endroit avec curiosité quand j'arrive dans un nouveau pays (FR I. Le Formose221).

Il explore une forme de provocation poétique à évoquer des réalités très triviales avec une précision encyclopédique, historique et technique sous forme de vers et de poèmes. De même il a déjà inclus dans son poème des textes utilitaires sans aucun traitement de sa part comme :

Denver, the Residence City and
Commercial Center (Pa55).

Cendrars donne une leçon : de la prose à la poésie et inversement il n'y a pas de frontières définies, plutôt un échange constant. Cendrars renonce-t-il alors réellement à la poésie pour se consacrer à la prose quand il entame la rédaction de ses romans ? Il pousse l'expérience assez loin : avec *Kodak*, Cendrars se livre à un jeu de découpage de phrases extraites de textes en prose de l'œuvre romanesque de Lerouge pour créer un collage de vers. La poésie naît non d'une inspiration due à la muse mais d'une prose « vulgaire », par provocation ou réflexion littéraire, l'attitude de Cendrars sollicite les recherches comme des jeux de piste ou ébranle les certitudes bien ancrées sur l'écriture littéraire.

Maïakovski, aussi, inclut dans ses poèmes les discours utilitaires en prose dans le but de transmettre un message. Il évoque par exemple la métaphore :

Et vous qui feuilletez tranquillement les lèvres
comme une cuisinière les pages d'un livre de recettes. (PO1-NP71).

Par cette image il ramène le faux amour à un langage purement utilitaire. Cela lui permet de dénoncer une superficialité et un esprit bourgeois intéressé. Plus encore il dénonce des ouvrages qui délivrent un message trop stéréotypé :

D'épineuses questions tourmentent les manuels :
« Barberousse avait-il la barbe rousse ? » (PO3-JA27).

Les manuels coupés de la réalité sont rejetés par le poète, car jugés comme inefficaces au profit d'une expérience en lien direct avec le réel.

Enfin comme Cendrars, Maïakovski va intégrer des éléments en prose. Dans la *Cinquième internationale*, il « se dévisse » le cou et observe le monde d'une grande hauteur, il place des paragraphes en prose, comme préambule ou partie du poème :

Je sais exactement ce qu'est la poésie. Je décris ici des événements extrêmement intéressants
qui m'ont ouvert les yeux. Ma logique est incontestable. Ma mathématique impeccable.
(PO3-5I 73)

il s'agit d'une sorte de mode d'emploi explicatif préalable aux vers qui développent l'action fantastique du poète, les passages en prose alternent plus rapidement avec les parties en vers. Il semble qu'il utilise la prose pour transmettre des informations plus elliptiques, précises, sans ornement rhétorique dans la recherche d'une plus grande efficacité :

Au bout d'un certain temps, sur terre on a commencé à remarquer mon installation. La terre
est frappée d'étonnement. On a commencé à braquer les télescopes. Des livres font suite aux

livres, des articles. Le Musée Polytechnique est secoué par des débats ininterrompus. J'ai attrapé au vol de la radio le contenu des principales opinions exprimées. [...] (PO3-5I 97).

Par son engouement pour la radio, Maïakovski intègre des messages qu'il s'imagine intercepter. Ainsi symboliquement il fait de la poésie le réceptacle des informations du monde dans sa complexité et sa richesse, pour être à l'écoute de l'actualité. Le poète représente une radio capable de capter les ondes et les messages du monde.

Pour Apollinaire, la référence aux textes en prose utilitaire, par l'effet de réel qu'ils révèlent, contribue à donner une image tangible voire triviale du monde. Ainsi il poétise dans « Zone » des textes « antipoétiques » :

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières
Portraits des grands hommes et mille titres divers (ALC Zone39).

L'énumération de ces textes et la répartition en prose et en poésie montre la variété d'informations qu'offre le monde moderne. Apollinaire fait accéder, au grade de littérature, des textes variés, qui appartiennent plus au quotidien et à un discours utilitaire, et montre une fascination pour la multiplicité qui caractérise le monde et l'activité qui le parcourt. Le monde offre un champ d'observation et de découverte inégalée, y compris dans ce qu'il a de plus commun.

Ainsi le discours en prose utilitaire a sa place dans une poésie qui rajeunit ses sources d'inspiration. S'agit-il de poétiser un discours trivial en prose utilitaire ou de trivialisier un discours poétique par l'inclusion de cette prose ? La question posée implicitement par Apollinaire, Cendrars et Maïakovski a le mérite de considérer l'écriture comme une ouverture sur le monde, sous forme de fragments récupérés, l'écriture n'est alors pas une mais multiple.

1. 2. 2. Une poésie du temps présent.

L'effervescence artistique de ce début de siècle nous amène naturellement à considérer le rapport d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski avec leur époque, le passé et leur place dans le temps présent.

1. 2. 2. 1. Rejet du passé.

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire, témoins des bouleversements sociaux et politiques, prennent conscience de vivre une époque unique à la jonction d'un monde désuet et condamné à disparaître et d'une ère faite de modernité.

Les écrivains du début du XX^e siècle perçoivent ce contraste comme le montre un certain nombre de questions qu'ils se posent face à un avenir à construire sur le plan social, politique, idéologique et artistique. Gérard Peylet évoque les prémices de cette attitude :

La réussite de Lorrain, comme celle de certains artistes fin de siècle que nous avons soulignée, s'explique par la rencontre entre une sensibilité personnelle et une mentalité collective. Une crise dans le monde intérieur de l'artiste et la crise qui mine le monde extérieur coïncident⁴⁰⁴.

Il ajoute que cette « littérature fin-de-siècle [...] constitue le terreau qui donnera naissance à notre modernité⁴⁰⁵ ». Témoignage d'une société et interrogation artistique se mêlent dans une remise en cause d'un passé qui s'éloigne et laisse place à un avenir à définir et à mettre en mots. À ce titre la Russie du début du XX^e siècle oscille entre une nature arriérée, comme figée dans le temps par un régime sûr de ses fondements, et une atmosphère de révoltes qui conduisent un peuple opprimé à se soulever. Maïakovski vit sa jeunesse dans cet exaltant changement auquel il va prendre part en tant que témoin et acteur. Le rejet du passé apparaît comme une thématique commune à Maïakovski, Apollinaire et Cendrars comme aux auteurs de ce début du XX^e siècle et va s'exprimer de manières assez variées.

Le Romantisme avait déjà posé la problématique d'un présent difficile à définir par la confrontation du passé et à l'avenir mais ce passé, loin d'être rejeté, suscitait un fort sentiment de nostalgie comme le souligne Daniel Leuwers :

La poésie romantique, qu'elle soit de tonalité réactionnaire ou révolutionnaire, repose en tout cas sur une série de thèmes flous qui oscillent entre la nostalgie du passé, voire un désir de restauration, et des aiguillons comme la foi dans l'avenir, la sublimité du peuple et du pauvre, la transposition laïque des concepts de sacrifice et de rédemption, quand il ne s'agit pas de l'annonce des derniers temps et de la régénération finale. On assiste à un phénomène de conversions profanes de la foi dans toutes les sphères intellectuelles⁴⁰⁶.

Les œuvres de Cendrars, Maïakovski et Apollinaire manifestent à l'égard du passé une attitude de rejet. Volonté de se démarquer d'une époque révolue, signe des convictions notamment futuristes, ce rejet s'opère dans une forme de confusion. Et les différentes formes du futurisme se caractérisent par une remise en question totale du passé, vu comme une entrave à toute liberté de création et un académisme sclérosant qu'il faut révolutionner, comme en témoigne le manifeste de Marinetti :

Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles !... A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible ? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 entre décadentisme et modernité*, op. cit., p. 107.

⁴⁰⁵ *Id.*

⁴⁰⁶ Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, op. cit. p. 37.

⁴⁰⁷ Filippo Tommaso Marinetti, *Tuons le clair de lune. Manifestes futuristes*, Paris, Mille et une nuits, Coll. « 1001 nuits petite collection », 2005, p. 12.

Il ajoute : « Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires⁴⁰⁸ ». Il affirme encore : « L'Italie a été trop longtemps le marché des brocanteurs. Nous voulons la débarrasser des musées innombrables qui la couvrent d'innombrables cimetières.

Musée, cimetières !... Identiques vraiment dans leur sinistre coudoisement de corps qui ne se connaissent pas⁴⁰⁹ ». Marinetti se montre provocateur dans le souhait d'une destruction totale du passé et des témoignages que celui-ci apporte au présent. Les futuristes russes ne sont pas en reste par le caractère provocateur de leurs affirmations comme on le voit :

Nous seuls sommes le visage de notre Temps. Le cor du temps sonne par nous dans l'art des mots.

Le passé est étroit. L'Académie et Pouchkine sont plus incompréhensibles que les hiéroglyphes. Jeter Pouchkine, Tolstoï, etc., etc., par-dessus bord du temps actuel⁴¹⁰.

Dans un manifeste intitulé « Allez au diable⁴¹¹ », ils affirment ainsi : « Aujourd'hui nous crachons le passé qui nous colle aux dents... », ils préconisent également : « Balayer le froid glacial des "canons" de toute espèce qui gèlent toute inspiration ; [...] briser l'ancien langage, impuissant à rattraper le galop de la vie ; [...] jeter les ex-grands par-dessus bords du paquebot de l'époque actuelle⁴¹² ». Ainsi les futuristes russes montrent que les œuvres littéraires et artistiques héritées du passé constituent des freins à la création nouvelle. Mais l'apport majeur des futuristes russes en comparaison avec les futuristes italiens aura été de poser une réflexion sur un langage nouveau capable de nommer une réalité nouvelle. Tout ce qui est issu du passé doit être détruit pour laisser place à une époque nouvelle. Cette prise de conscience majeure du début du XX^e siècle révèle de la part de ces auteurs, au-delà des allégations provocatrices, la conscience aiguë d'appartenir à une époque et de témoigner au plus près du réel ainsi observé. Ceci explique cette attitude de rejet que l'on retrouve diversement exprimée chez Apollinaire, Cendrars et Maïakovski.

En effet, le passé apparaît comme une thématique essentielle dans leurs œuvres poétiques. La construction du texte poétique se fait dans une opposition dont le dépassement reste problématique. Mais si le passé y est honni, il est tout de même évoqué dans une confrontation avec le présent. Cendrars, dans son poème la *Prose du Transsibérien*, envisage, au futur, un hypothétique voyage :

Si tu veux nous irons en avion et nous survolerons le pays des mille lacs,
Les nuits y sont démesurément longues
L'ancêtre préhistorique aura peur de mon moteur
J'atterrirai

⁴⁰⁸ *Id.* p. 12.

⁴⁰⁹ *Ibid.* p. 13.

⁴¹⁰ Léon Robel (traduction et commentaires), *Manifestes futuristes russes*, Paris, Les Editeurs Français Réunis. p. 13.

⁴¹¹ *Ibid.* p. 51.

⁴¹² *Ibid.* p. 55.

Et je construirai un hangar pour mon avion avec les os fossiles de mammoth
Le feu primitif réchauffera notre pauvre amour (PR28).

Alors que le poète, accompagné de Jeanne, se trouve dans le train, il imagine un périple en aéroplane. Cette superposition de moyens de transport confronte le passé à l'avenir, par l'évocation d'un lexique de la vie primitive, représentation métonymique d'un passé révolu et de l'emblème de la modernité que représente l'avion. On peut y voir une sorte de lien indéfectible avec un passé prégnant dont il n'est pas si facile de se défaire. Cendrars évoque justement le thème de la fuite dans le récit des parcours variés des oncles représentant symboliquement une tentative d'échapper à un passé chaotique comme le montrent les vers :

Tu t'es fait mousse à bord d'un cargo-boat
Tu t'es cassé la jambe en sautant d'un train en marche (Pa46).

L'enchaînement des pérégrinations des oncles souligne une volonté instinctive de fuite en avant que rejoint le thème du voyage souvent évoqué par Cendrars. Cette volonté de fuir sans cesse donne un rythme au poème placé dans la perspective d'une ouverture vers le présent vécu intensément dans la tentative de laisser le passé. Une aventure nouvelle vient remplacer la précédente dans un mouvement et une quête du nouveau que rien ne vient rassasier et qui transforme la vision du passé en kaléidoscope de faits disparates ressuscités par l'écriture de Cendrars.

Dans le poème *Au cœur du monde* l'observation de la constellation de la Croix du sud reflète cette confrontation entre le passé et le présent dans un souci de mouvement que plusieurs vers illustrent :

La Croix du Sud plus prodigieuse à chaque pas que l'on fait vers elle émergeant de l'ancien
monde
Sur son nouveau continent. (ACM127).

Le passé détruit laisse place à une nouvelle ère dont la définition reste cependant en suspens car l'homme, selon Cendrars, est en perpétuel mouvement pour capturer le présent qui se transforme en passé.

Pour Maïakovski la confrontation entre le passé et le présent met en évidence les préoccupations d'une époque socialement et politiquement troublée. En effet, le combat révolutionnaire auquel le poète soviétique prend part lui permet de mesurer le caractère prévenant d'un passé figé et désormais honni :

Je ne fais pas le compte des semaines.
Nous,
qui sommes
gardés dans les cadres du temps,
nous ne partageons pas l'amour en journées,
nous ne changeons pas les noms aimés. (PO1-H245).

L'usage du « nous » collectif place ce constat teinté de rejet dans l'optique d'une lutte contre le temps assimilé à un cadre trop restreint imposé à la liberté du poète et de l'individu. De même dans *Mystère Bouffe* les machines personnifiées deviennent actrices de la pièce, s'exprimant directement sans porte-parole pour montrer l'opposition entre un passé d'asservissement et un avenir qui doit se projeter dans la révolte :

LES MACHINES
Pardon, les ouvriers !
Les ouvriers, pardon !
Vous nous avez assemblées,
extraites,
coulées.
Mais on s'est emparé de nous,
on nous a asservies.
Mâche, machine, remue-toi, gros engin ! (PO2-MB267)

Maïakovski met ainsi en valeur le passé comme une durée étirée jusqu'à l'insupportable comme le montre la répétition de « attendu » :

[Tous] LE CHAUFFEUR

Pourquoi meuglez-vous comme des bœufs sous le joug?
On a attendu,
attendu,
attendu des années
et jamais nous n'avions remarqué
que nous avions si près de nous une telle bénédiction.
Pourquoi donc les gens se traînent-ils aux musées? (PO2-MB275, 277)

Aussi dessine-t-il le portrait de la Russie dans un double élan à la fois pathétique et enthousiaste entre un inutile regret du passé et un avenir marqué d'un engouement et d'une grande confiance.

Apollinaire illustre également cette opposition entre le passé et le présent notamment dans le poème liminaire d'*Alcools* « Zone » qui traduit le constat d'une époque finissante et d'un avenir en préparation. Comme en témoignent ses observations dans ses articles consacrés à l'émergence de l'esprit nouveau, Apollinaire est sensibilisé aux changements que son époque contient en germe. Laurent Foucault évoque un « monde crépusculaire » (52). Ce constat alimente la forte mélancolie du poète. Aussi « Zone » s'ouvre-t-il sur :

A la fin tu es las de ce monde ancien (ALC Zone39).

Le paradoxe du poème qui débute par « à la fin » place « Zone » dans un début « in medias res » comme dans un roman. Il s'ensuit l'usage d'un vocabulaire péjoratif :

Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes
La religion seule est restée toute neuve la religion
Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme

L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X (ALC Zone39),

même le symbole de la modernité que représentent les automobiles est paradoxalement entaché de vieillerie et d'un caractère dépassé. Apollinaire, par comparaison avec Cendrars et surtout Maïakovski, est celui qui appréhende avec beaucoup de nuances cette confrontation, entre le passé et le présent, teintée d'une forme d'inquiétude profonde et d'une désillusion à peine voilée. Apollinaire a conscience de la vacuité que représente la volonté de détruire le passé.

Dans une poétique de l'échec, Cendrars va plus loin qu'une confrontation entre le passé et le présent, sa tentative de fuir le passé peut prendre la forme d'une révolte, voire d'une destruction. La vision de l'avenir et le bilan effectué au présent réactivent l'angoisse de l'échec par l'usage récurrent de la négation dans de fréquentes expressions comme :

C'est le krach du Panama qui fit de moi un poète !
C'est épatant
Tous ceux de ma génération sont ainsi
Jeune gens
Qui ont subi des ricochets étranges
On ne joue plus avec des meubles
On ne joue plus avec des vieilleries
On casse toujours et partout la vaisselle (Pa43),

Je ne suis plus les voies
Ligne
Câbles
Canaux
Ni les ponts suspendus ! (Pa61).

L'usage de la négation « plus » renvoie le poète à l'acceptation nécessaire de la fin d'une époque marquée d'un puissant sentiment de destruction, d'échec personnel et de renoncement sans retour possible en arrière. L'acceptation de cette nouvelle ère montre également le rejet de tout cadre comme le montrent l'usage de la négation et le vocabulaire de la ligne directrice. Ces directions données par les voies tracées représentent symboliquement le parcours poétique imposé par la tradition littéraire⁴¹³. Cela confirme la nécessité pour Cendrars d'explorer au sens propre et au sens figuré de nouvelles contrées littéraires.

Comme souvent chez Cendrars la révolte s'accompagne d'une violence destructrice dirigée contre les souvenirs :

C'est pourquoi je ne regrette rien
Et j'appelle les démolisseurs
Foutez mon enfance par terre

⁴¹³ L'allusion aux *Mamelles de Tirésias*, drame « surréaliste » d'Apollinaire fonctionne comme ouverture à des perspectives inexplorées :
Et voilà que lève une nouvelle génération
Le rêve des MAMELLES se réalise! (ALC Rhénanes122).

[...]

Je ne suis pas le fils de mon père
Et je n'aime que mon bisaïeul
Je me suis fait un nom nouveau (ACM129).

L'impératif familial « Foutez » s'accompagne du rejet de la lignée et de l'héritage, condition pour une re-naissance. « Tuer le père » équivaut à s'affirmer soi comme individu autonome qui légitime ainsi son activité, en particulier poétique.

Maïakovski emploie, comme Cendrars, l'expression de la violence pour désigner le déchaînement des forces qui doit balayer le passé révolu comme le montrent ces vers :

Glorifiez-moi !
Je ne fais pas la paire avec les grands.
Sur tout ce qui a été fait
j'appose un « nihil ».

Jamais
je ne veux rien lire.
Les livres ?
Eh bien quoi, les livres ? (PO1-NP83)

le jeune poète se met en scène directement dans l'action de détruire. Cette attitude ici décrite rappelle les manifestations futuristes qui par provocation font table rase du passé en ciblant les classiques littéraires russes comme Tolstoï et Pouchkine pour mieux montrer que le futurisme ne propose pas une révolte nuancée, en demi-teinte mais une révolution radicale.

Il est intéressant de remarquer que cette prise de position qui occupa les années du futurisme restera chez Maïakovski comme une constante remarquable, ainsi le montrent les poèmes, comme *Mystère Bouffe* qui s'ouvre sur un monde sous les eaux, victime d'un déluge en fait salvateur, condition pour faire naître une ère nouvelle propice aux opprimés. L'œuvre du poète est susceptible d'être réactualisée, livrée aux lecteurs, scripteurs de l'avenir :

[...] C'est pourquoi, laissant tel quel le chemin (la forme), j'ai à nouveau changé des parties du paysage (le contenu).
Vous tous qui dans l'avenir jouerez, mettez en scène, lirez, imprimerez *Mystère Bouffe*, changez le contenu, faites-le actuel, du jour, de la minute.
(Introduction à la deuxième version.) (PO2-MB23),
...
Nous,
pour construire du nouveau, il nous faut non seulement déborder d'imagination,
mais encore dynamiter le vieux. (PO2-150M311).

Dans *Mystère Bouffe*, représentation de l'épopée révolutionnaire, Maïakovski emploie donc un vocabulaire et des images métaphoriques et affirme que la destruction devient à la fois un leitmotiv et une constante de son idéal politique. Le défi proposé à la page 311 par Maïakovski met nettement comme condition la destruction du passé pour envisager la

création. Cette attitude prend la forme d'une argumentation qui réclame l'adhésion de tous comme le montre l'usage récurrent du pronom « nous » qui englobe un poète maître d'œuvre et les victimes de ce passé comme dans *150 000 000* :

Quand la vieillesse sera balayée
par un sauvage saccage,
nous entonnerons le monde
d'un nouveau mythe.
Nous casserons à coups de pied
l'enceinte du temps. (PO2-150M315)

La fantasmagorie de Maïakovski s'empare rapidement du combat argumentatif pour se placer du point de vue de l'avenir qui regarde le présent comme s'il était du passé avec un étonnement teinté de mépris comme le montre le ton exclamatif :

Et puis
dans cette époque antique
il y avait aussi
ce qu'on appelait
les automobiles.
C'était vraiment,
qu'on me pardonne,
un drôle de moyen de déplacement !
Ça n'allait
ni dans l'air
ni
dans l'eau,
ça ne pouvait
traverser
ni les forêts
ni les maisons.
Vous imaginez un peu
ce que c'était !
Les pneus crevaient —
une masse
d'ennuis.
Ça ne pouvait même pas
grimper
sur un réverbère. (PO4-PV287)

Ces vers rappellent le ton désabusé d'Apollinaire de « Zone ». Aussi Maïakovski ne comprend pas ceux qui, comme le poète Alexandre Blok, font le lien entre un passé toujours présent voire nostalgique et un présent fait d'incertitude :

« Bonjour,
Alexandre Blok.
Quelle chance pour les futuristes,
le frac de la vieillesse
craque
sur toutes les coutures. »
Blok regarda
— les feux brûlaient —
« C'est très bien. »
A l'entour
la Russie de Blok

se noyait...

Les inconnues
 les vapeurs du nord
 coulaient
 au fond
 comme coulent
 les débris
 et les boîtes
 de conserves. (PO4-ÇVB375)

Le constat de Blok ne manque pas de heurter la force de conviction de Maïakovski par le doute qu'elle insinue sur la valeur du mouvement révolutionnaire destructeur et la nostalgie de ce passé⁴¹⁴.

La révolte contre le passé, présente chez Cendrars et Maïakovski, ne se traduit pas de façon si violente chez Apollinaire. En effet, ce sont plus les circonstances qui provoquent la rupture comme on le voit au ton élégiaque de l'adieu :

Nous dûmes adieu à toute une époque
 Des géants furieux se dressaient sur l'Europe
 Les aigles quittaient leur aire attendant le soleil
 Les poissons voraces montaient des abîmes
 Les peuples accouraient pour se connaître à fond
 Les morts tremblaient de peur dans leurs sombres demeures (CALL ÉTENDARDS207).

La Grande Guerre est l'événement du changement qui a marqué en profondeur la perception de l'existence et de l'époque par Apollinaire. Ses recueils *Calligrammes* et *Poèmes à Lou* en témoignent par l'univers transfiguré qu'il montre et par la réalité de la guerre. Henri Meschonnic exprime la relation d'Apollinaire au temps dans les poèmes de guerre :

Son élan pour s'unir aux feux et le désir d'un savoir hors du temps (et l'infinif, recommandé par le Manifeste de l'Anti-tradition Futuriste, a toute sa valeur dans le *Vouloir savoir pour qu'enfin on m'y dévora*). [...] Le feu aimé (*Le feu qu'il faut aimer comme on s'aime soi-même*) est destruction et apparition de l'avenir, dans *Le Brasier* (*L'avenir masqué flambe en traversant les cieux*), dans *Les collines* (*Tu vois que flambe l'avenir*). Le feu, les fusées, à la guerre, ce sont des exorcismes du passé⁴¹⁵.

Ainsi l'appréhension de cette époque exaltante et angoissante par le changement sans retour qu'elle impose offre à Cendrars, Maïakovski et Apollinaire des points de vue divergents.

L'angoisse fait naître chez Cendrars un profond sentiment d'échec :

Maintenant, j'ai fait courir tous les trains tout le long de ma vie
 Madrid-Stockholm
 Et j'ai perdu tous mes paris
 Il n'y a plus que la Patagonie, la Patagonie, qui convienne à mon immense tristesse, la
 Patagonie, et un voyage dans les mers du sud (PR24)

⁴¹⁴ Blok, témoin de son temps, offre une œuvre *Les Douze* qui désigne, non sans ambiguïté, la confusion des révolutionnaires et de leurs actes. Ce long poème pose, sans la résoudre, la question du rôle des bolchéviques, simples voyous ou annonciateurs d'une nouvelle ère comme pourrait le suggérer l'apparition du Christ à la fin.

⁴¹⁵ Henri Meschonnic, *Pour la poétique. III, Une parole écriture*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1973, p. 78.

Le jeune poète de la *Prose* opère un bilan précoce qui oppose le « maintenant » à un passé révolu que les négations montrent comme irrémédiablement voué à l'inutilité. L'incapacité, l'oubli et la vacuité de tout ce qui a été entrepris montrent que l'expérience, la richesse du voyage ne sont que des leurres :

Je veux tout oublier ne plus parler tes langues et coucher avec des nègres et des négresses
des indiens et des indiennes des animaux des plantes
Et prendre un bain et vivre dans l'eau
Et prendre un bain et vivre dans le soleil en compagnie d'un gros bananier
Et aimer le gros bourgeon de cette plante
Me segmenter moi-même
Et devenir dur comme un caillou
Tomber à pic
Couler à fond (FR I. Le Formose 193).

Plus qu'une remise en question du passé, c'est l'avenir qui menace de ne pouvoir être construit dans la poétique de l'échec de Cendrars. Michel Jarrety montre également que Cendrars ne réussit pas parfaitement une rupture avec le passé dans le poème *Les Pâques à New York* :

Bien qu'il s'attache à rompre avec le passé poétique, et que la querelle d'antécédence, donc de modernité, avec « Zone » d'Apollinaire, ne se soit pas éteinte, la longue marche dans New York retracée dans *Les Pâques* n'affiche pas de brisure patente ; les distiques un peu litaniques préservent volontiers et l'alexandrin et la rime, mais ne retiennent pas le poème d'être un cri [...] ⁴¹⁶.

Cendrars explore la notion d'échec qui peut s'avérer être une vanité.

Maïakovski, quant à lui, se projette dans un avenir qu'il montre comme un espace de libération à conquérir. L'élan optimiste que le poète russe n'aura cessé de manifester se voit aux mots d'ordre, tels des slogans qu'il intègre dans ses poèmes comme ceux-ci :

Les veines et les muscles sont plus sûrs que les prières.
Est-ce à nous d'implorer les grâces du temps ?
Nous,-
chacun de nous,-
nous tenons dans nos cinq doigts
les courroies de transmission du monde ! (PO1-NP89),

Pardonnez,
Pardonnez-moi !

Jours !
Sortez des mesures des années ! (PO1-GM183),

A nous la place!
Aujourd'hui
au-dessus de la poussière des théâtres
va s'allumer notre devise :
« Tout à neuf ! »
Venez pour être étonnés ! Rideau ! (PO2-MB33),

⁴¹⁶ Michel Jarrety, « Sixième partie (1898-1960) », dans Michel Jarrety (dir.), *La poésie française du Moyen Age au XX^e siècle*, op. cit., p. 425.

Vous, années d'autrefois,
 années de famine,
qui clamiez la nouvelle du paradis d'aujourd'hui,
vous,
 qui avez permis à un million d'années
de chanter
 de boire
 de manger. (PO2-150M389).

L'apostrophe des « années » personnifiées ou encore l'appel au public du théâtre représentent la volonté de changement radical, ce qui s'explique par un rejet d'une période difficile marquée par l'exploitation des plus pauvres dans un monde profondément inégalitaire et par la dureté des années de famine de la guerre civile, symbole de la résistance du passé contre le changement. Mais le combat n'est pas pour autant gagné d'avance, des obstacles comme l'esprit bourgeois et le capitalisme se dresseront toujours comme les spectres de ce passé que Maïakovski a toujours combattus.

Alors que Cendrars est miné par un potentiel échec en acceptant la perte que représente le passé enfui, l'impuissance est bien le sentiment que ressasse le poète Apollinaire dans l'appréhension du temps qui passe. Maïakovski lutte contre ce potentiel échec en projetant le combat révolutionnaire dans un avenir utopique.

1. 2. 2. 2. Le souvenir : le poids de la mémoire.

La mémoire intervient dans l'œuvre de Cendrars, Maïakovski et Apollinaire comme un élément récurrent et fondamental. Ils prônent un appétit de modernité, mais ce passé se présente toujours à la conscience par les souvenirs, parfois pesants comme une sorte d'héritage complexe. Ross Chambers analyse, dans cet ordre d'idées, l'expérience de Nerval et le rapport au passé :

On conçoit donc que cette brisure temporelle [événements de 1848] qu'est la désillusion ait ébranlé le sentiment d'identité de ceux qui l'ont vécu : on ne se reconnaît plus ; au centre de l'être, le souvenir ne découvre qu'un manque. Mais par sa continuité aussi, dans de pareilles circonstances, le souvenir est également source de conscience malheureuse, et cela de deux façons. La nostalgie d'un passé perdu s'accompagne du sentiment d'avoir survécu au moment de brisure, d'être le lieu d'une fragmentation, d'un éparpillement, d'une dispersion. Le souvenir de celui qui a ainsi survécu à lui-même n'est plus alors qu'un lieu de résidus et de restes, « bric-à-brac confus » (« Le Cygne ») qui pose la question de sa pertinence dans la réalité nouvelle, survenue à la suite de la coupure. Ainsi Nerval se fera le poète du souvenir à la fois nostalgique et fragmentaire, partiel, morcelé...

En même temps, toutefois – c'est la seconde source de conscience malheureuse – la mémoire est hantée par le spectre des regrets, des remords dont on ne peut se débarrasser, comme pour oublier, et qui *reviennent* toujours. Si Nerval est surtout le poète de la faute et des *occasions perdues* ; et si le motif du « bric-à-brac » surgit aussi chez Baudelaire, son

thème obsessionnel est bien celui du souvenir – du *trop* de souvenirs – oppressif, rongeur ou pesant⁴¹⁷.

L'expérience de Nerval, replacée dans le contexte de 1848, se révèle intéressante par la position occupée par le poète face aux événements. Le terme de « brisure temporelle » peut se retrouver en écho au début du XX^e siècle à travers le progrès et les changements technologiques ou encore ceux provoqués par la Première Guerre mondiale. Dans le cas de Nerval, cette rupture remet en cause l'identité par cette notion de fragments. Le rôle de la mémoire devient multiple, il s'agit de ressasser un passé toujours présent, source d'échec et d'angoisse, tout en agrégeant les fragments d'une identité en question. Les événements du passé apparaissent d'abord comme faisant partie de la formation chez Cendrars comme la présence récurrente de la figure du vieux moine :

Un vieux moine chantait la légende de Novgorode. (PR19)

Ceci renvoie le poète à l'image de l'apprenti qui écoute un enseignement. À ce titre la *Prose du transsibérien* est un véritable poème d'apprentissage comme on le voit. Le rôle d'apprenti en bijouterie sous l'égide du « voyageur en bijouterie » (21) et le voyage lointain interviennent comme des éléments fondamentaux dans la naissance du poète. L'enfance est d'ailleurs en quelque sorte rejetée quoiqu'évoquée :

Et voici mon berceau
Mon berceau
Il était toujours près du piano quand ma mère comme Madame Bovary jouait les sonates de
Beethoven
J'ai passé mon enfance dans les jardins suspendus de Babylone
Et l'école buissonnière, dans les gares devant les trains en partance (PR24).

Le voyage génère la remontée des souvenirs établissant des liens entre les époques et l'adolescence représente une époque de découverte dans la vie du poète. De même le poème *le Panama* commence par l'évocation de l'enfance :

Ma mère me racontait les aventures de ses sept frères
De mes sept oncles (Pa41)

Le récit de la mère et la lecture des lettres des oncles agissent comme les éléments déclencheurs de l'imaginaire de l'enfant, provoquant un goût pour les voyages et les découvertes. Les choix du poète trouvent leurs origines dans ces périodes de vie dédiée à la découverte et à l'apprentissage de la vie. De même le poème *Au cœur du monde* se déploie autour de la recherche de repères :

Ce nom je le connais bien : c'est celui de ma mère.
Je sors dans la rue en courant. Me voici devant la maison.

⁴¹⁷ Ross Chambers, *Mélancolie et opposition Les débuts du modernisme en France*, Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 45.

Cœur poignardé — premier point de chute —
Et plus beau que ton torse nu, beau boulanger —
La maison où je suis né.

C'est mon premier domicile
Il était tout arrondi
Bien souvent je m'imagine
Ce que je pouvais bien être... (ACM130, 131)

Entre la maison natale, la matrice et les évocations de la famille, le poète reconstitue le début de son parcours et bâtit une sorte d'expérience personnelle qui revient fréquemment. La mémoire convoque l'enfance comme étape fondamentale d'un parcours qui se construit et s'écrit. Les voyages rêvés ou réels, retranscrits dans l'écriture, permettent au poète de construire la personnalité poétique d'un écrivain complexe proche du mythe.

Maïakovski évoque son enfance comme partie prenante de sa formation dans son poème *J'aime* :

En amour j'ai été bien doté. (PO3-JA23)

Il établit les bases d'une enfance en Géorgie. Maïakovski choisit des épisodes qui mettent en valeur une certaine idée de liberté, de provocation avec le soleil et déjà d'une forme d'hyperbolisme :

Le soleil s'étonnait :
« Tout entier on le voit à peine !
Et lui aussi a
un petit cœur.
Et il fait ce qu'il peut avec !
Comment
tient-on
dans pas plus
d'un mètre,
moi,
la rivière,
et des rochers au kilomètre ? PO3-JA23)

L'adolescence est déjà marquée par un esprit de révolte et d'engagement politique comme il le montre :

Moi
on m'a vidé de la cinquième
et envoyé promener dans les prisons de Moscou. PO3-JA25)

L'expérience de la prison supprime un enseignement traditionnel scolaire. Plus encore le contact avec « la rugosité du réel » développe la personnalité comme le montrent les métaphores :

Moi, j'ai appris l'alphabet des enseignes
en feuilletant les pages de fer blanc.
Pour l'étudier
ils prennent la terre,

l'arrondissent,
la grattent
et ça donne un globe minuscule.
Tandis que moi
ce sont mes côtes qui m'ont appris la géographie,
à dormir
par terre
dans la boue. (PO3-JA27)

le véritable apprentissage se situe ainsi de façon pragmatique dans la vie réelle.

Apollinaire évoque de même son enfance, ce qui correspond au début de la déambulation dans Paris :

Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant
Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc (ALC Zone40).

Par l'hypallage de « jeune » il fait une transition entre le moment présent de sa déambulation et ses souvenirs de jeunesse. L'utilisation du « tu », instaure un dédoublement propice à confronter l'enfant et le poète adulte qui se regarde ainsi dans son écriture, comme dans un miroir. Par cet élément déclencheur, les éléments, souvenirs de cette enfance, le camarade, la mère et le pensionnat religieux, s'enchaînent dans une sorte de mécanisme mémoriel qu'Apollinaire appliquera tout au long de ce poème. Cependant la restitution des souvenirs s'accompagne d'angoisse et d'incertitudes. Le passé rejaillit et avec lui des interrogations. La poésie se fait le miroir de ses doutes.

L'écriture poétique de Cendrars fait ressurgir le passé comme dans la *Prose du transsibérien* où il évoque des conditions du voyage :

— Je m'en souviens, je m'en souviens, j'y ai souvent pensé depuis —
Je couchais sur les coffres et j'étais tout heureux de pouvoir jouer avec le browning nickelé
qu'il m'avait aussi donné (PR21).

Au fil de cette évocation qui semble se dérouler sans frein dans la conscience et le poème, apparaît un bilan personnel. La répétition et la ponctuation (les tirets) montrent que ce vers constitue une sorte de pause réflexive du poète dans le mécanisme de sa mémoire et une forme de tristesse nostalgique peut s'y lire. Le souvenir de Jeanne est évoqué :

Du fond de mon cœur des larmes me viennent
Si je pense, Amour, à ma maîtresse (PR23).

il fait apparaître le même sentiment. Le passé enfui, convoqué par la mémoire et mis en mots, pèse de tout son poids sur la conscience du poète. L'aspect révolu des événements rapportés et des rencontres affirment cette nostalgie amère chez Cendrars. On retrouve cette idée :

Je suis revenu au Quartier
Comme au temps de ma jeunesse
Je crois que c'est peine perdue
Car rien en moi ne revit plus
De mes rêves et de mes désespoirs

De ce que j'ai fait a dix-huit ans (ACM128).

Ces événements appartiennent à la période de la jeunesse riche de découvertes, la maturité du poète apporte un côté désabusé à la fraîcheur du sentiment. Enfin la rupture comme avec les amis du voyage au Brésil :

Je pense aux deux amis que je me suis fait à bord et qui viennent de me quitter à Rio (FR I. Le Formose214),

renvoie le présent dans le passé et Cendrars se sent impuissant face à cela. Myriam Cendrars rapporte la conception fluctuante du passé selon Cendrars en le citant : « Je n'oublie jamais que le passé est aussi avant toute une chose mouvante, comme aujourd'hui, et que tout ce qui a vécu vit encore, change, permute, bouge, se transforme, et que la vérité se contredit cent fois par jour comme une bonne bavarde qu'elle est⁴¹⁸ ». Cette vision mouvante du temps introduit un degré de changement voire de fausseté dans le récit d'événements. Marie-Paule Berranger propose une analyse ainsi : « Le poète revendique la superposition hélicoïdale des époques » dans la *Prose du Transsibérien* et souligne : « Cendrars ajoute au brouillage des genres un brouillage de l'histoire, parce qu'il n'a qu'une confiance limitée en la narration d'éléments biographiques entendus comme succession orientée : les événements sont des constellations qui repassent à l'aplomb de leur cycle antérieur⁴¹⁹ ».

Maïakovski évoque des incertitudes quant au passé et à sa capacité à générer l'avenir. La révolution est en jeu. Dans *Vladimir Maïakovski tragédie* il emploie des personnifications et des allégories :

[...] aujourd'hui le temps-vieille femme a mis au monde
une énorme
révolte à la bouche tordue !
Vraiment de quoi rire ! PO1-VMT47),

elles illustrent la confrontation entre le poids du passé sclérosant et un avenir à naître. Le passé est le symbole de l'esclavage et de la soumission, il pèse sur le présent tant que la révolte ne s'est pas mise en branle. Le poème *150 000 000* reprend cette idée :

Nous sommes descendus des montagnes,
nous sommes sortis des forêts,
des champs rongés par les ans. (PO2-150M309)

Maïakovski développe le sentiment de rébellion de tous ceux qui sont opprimés par des années d'exploitation et entame une réflexion sur les rapports entre le passé et le présent, pour comprendre les conséquences d'un passé de misère sur la construction de l'avenir.

⁴¹⁸ Myriam Cendrars, *Blaise Cendrars : la Vie, le Verbe, l'Écriture*, op. cit., p. 17.

⁴¹⁹ Marie-Paule Berranger, « *Du monde entier au cœur du monde* » de *Blaise Cendrars* op. cit., p. 62.

Le passé pèse de tout son poids sur l'individu, Maïakovski développe cette idée tout au long de son œuvre. Aussi il précise dans *L'Homme* lors de son retour sur Terre mille ans après:

Le cou pris dans un nœud coulant de rayons
je me traînerai parmi l'été brûlant.
Des siècles d'amour
comme des menottes
tintent à mes mains... (PO1-H263)

Il se montre, par cette métaphore du poids, particulièrement sensible à une forme d'héritage, parfois lourd à porter, tel semble être le message lyrique et politique de Maïakovski, dans un engagement complet qui suscite des enjeux personnels et politiques. Le temps est représenté comme une entrave.

Pour Apollinaire le moment présent est l'occasion d'un constat que le passé est révolu. Un profond sentiment d'échec et d'impuissance génère de la déception. Il fait appel aux souvenirs pour établir un lien avec ce passé enfui à plusieurs reprises :

Te souviens-tu du long orphelinat des gares
Nous traversâmes des villes qui tout le jour tournaient
Et vomissaient la nuit le soleil des journées (ALC Le voyageur78),
Ô matelots ô femmes sombres et vous mes compagnons
Souvenez-vous-en [...]
Te souviens-tu des banlieues et du troupeau plaintif des paysages (Id.79).

Et souviens-toi que je t'attends (ALC L'Adieu85),

Lou si je meurs là-bas souvenir qu'on oublie
– Souviens-t'en quelquefois aux instants de folie (PL393),

Ta voix mon souvenir s'éloigne ô son du cor
Ma vie est un beau livre et l'on tourne la page [...]

Et souviens-toi parfois du temps où tu m'aimais (PL412),

Te souviens-tu mon Lou de ce panier d'oranges
Douces comme l'amour qu'en ce temps-la nous fîmes (PL431).

Les occurrences du verbe « se souvenir » sont nombreuses dans les poèmes d'Apollinaire qui les décline d'abord à l'impératif s'adressant à son ombre, métaphorisée en « ténébreuse épouse », ou aux « compagnons matelots », à la femme aimée et déplorant une rupture et une absence. L'injonction lancée n'établit pas seulement un lien avec le passé, il tente de relier le poète avec les êtres perdus de vue. C'est une manière de lutter contre une forme de destruction. Ensuite Apollinaire emploie des questions, à la manière d'une litanie. La récurrence de ces interrogations reflète un double aspect, il peut s'agir d'une prière à la femme aimée pour solliciter de sa part une réponse et donc lutter contre son indifférence destructrice ou d'une question dont la réponse peut-être négative annulerait toute la portée affective et consolatrice du souvenir. D'ailleurs Apollinaire se pose la question à lui-même :

Faut-il qu'il m'en souvienn
La joie venait toujours après la peine (ALC Le Pont Mirabeau⁴⁵).

Le texte poétique égrène les jours et les heures comme une mémoire vivante. Mais sans reconnaissance de la part de son interlocuteur le travail mémoriel risque de s'avérer vain, car il le condamne à une forme de solitude :

J'ai eu le courage de regarder en arrière
Les cadavres de mes jours
Marquent ma route et je les pleure (ALC Les fiançailles¹³¹),

Adieu adieu chantante ronde
O mes années ô jeunes filles (ALC La Santé¹⁴⁰).

Ce retour sur soi au propre comme au figuré, comme il n'est pas partagé, s'avère être une action pénible pour le poète. Les poèmes s'en font longuement l'écho. Pascal Pia souligne ainsi ce thème de la fuite du temps :

« [...] et les mots qu'il a eu pour évoquer la fuite du temps, soit dans *l'Émigrant de Landor Road* :
Des cadavres de jours rongés par les étoiles
soit dans *Vendémiaire* :
Et moi qui m'attardais sur le quai à Auteuil
Quand les heures tombaient parfois comme des feuilles
Du cep
ont été pour lui autre chose que des poncifs, puisque c'était, dans *l'Émigrant de Landor Road*, la perte d'Annie, et, dans *Vendémiaire*, la perte de Marie qui les faisaient prononcer. Auprès des accents que lui a arrachés le rappel des jours anéantis [...] auprès des interrogations que les soucis quotidiens ont amenées sur ses lèvres :
Crois-tu donc au hasard qui coule au sablier
ce qu'il a dit de la mort paraît faible. »⁴²⁰

Michel Décaudin propose l'analyse de la figure de Merlin pour définir les rapports d'Apollinaire avec le temps :

Cette figure fascine Apollinaire, toujours obsédé par le temps, agent de l'incessante destruction et création de l'être en quoi consiste chacun des instants de la vie. Aussi convoque-t-il auprès de Merlin « ceux qui ne sont pas morts », les prophètes Énoch et Élie qui sont montés vivants au ciel, Empédocle, dont on a seulement retrouvé les sandales au bord du cratère de l'Etna, le Juif errant, condamné à marcher jusqu'à la fin des siècles, les magiciens Apollonius de Tyane et Simon Mage. Leur dialogue cependant tourne court, car Merlin les renvoie à leur immortalité inféconde : n'ayant pas connu la mort, ils sont incapables de parler de la vraie vie. La simultanéité qui réunit autour de Merlin des êtres, réels ou imaginaires, de toutes les époques et de toutes les origines est à considérer dans cette perspective comme une annulation du temps et de l'espace⁴²¹.

Apollinaire utilise des figures symboliques dans une sorte de lutte contre l'oubli. La question de la mémoire se pose comme une problématique pour l'écriture poétique. Mettre en place le

⁴²⁰ Pascal Pia, *Apollinaire par lui-même*, op. cit., p. 154.

⁴²¹ Michel Décaudin, *Apollinaire*, op. cit., p. 54.

mécanisme de la mémoire revient à lutter contre l'oubli, mais aussi affronter la pénibilité de certains souvenirs et à se heurter à un échec potentiel.

Cendrars explore souvent la notion d'échec et le poème la *Prose du transsibérien* l'applique notamment pour le mécanisme de la mémoire comme il l'évoque ici :

Et mes yeux éclairaient des voies anciennes.
Et j'étais déjà si mauvais poète
Que je ne savais pas aller jusqu'au bout. (PR19)

Le rapport entre le passé et la difficulté de s'adapter au présent voire au changement est posé dans ces vers qui montrent la difficile naissance de celui qui se qualifie de « si mauvais poète » qui concilie mal la gestion du passé et des souvenirs avec une écriture moderne. S'il « ne sait pas aller jusqu'au bout » alors il met en péril le mécanisme de la mémoire et de l'écriture. Avec le recul il affirme la capacité à revenir sur ce passé. Car la mémoire se met en place quand le passé semble révolu comme le montre l'adjectif « derniers » :

Dans toutes les gares je voyais partir tous les derniers trains
Personne ne pouvait plus partir car on ne délivrait plus de billets
Et les soldats qui s'en allaient auraient bien voulu rester...
Un vieux moine chantait la légende de Novgorode. (PR20)

Chez Cendrars la mémoire activée fait ressurgir les repères du voyage, symboles du passé comme dans ces vers :

Grand foyer chaleureux avec les tisons entrecroisés de tes rues et tes vieilles maisons qui se penchent au-dessus et se réchauffent
Comme des aïeules
[...]
Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons
Avec les gestes piteux et les regards tristes des sémaphores
sous la pluie
[...]
Ce soir un grand amour me tourmente
Et malgré moi je pense à la petite Jehanne de France. (PR33)

Ceci génère, par l'usage de la personnification, des images qui hantent le poète pris dans une sorte de lutte entre la volonté de se souvenir et le souvenir lui-même. Cendrars se livre à une tentation de l'anonymat comme le montrent ses réflexions :

Si je chancelle, c'est que cette maison m'épouvante et j'entre
— Deuxième point de chute — dans cet *Hôtel des Etrangers*, où souvent déjà j'ai loué une chambre à la journée (ACM133).

Le poème met en scène des objets anonymes et oubliés :

On entre On trouve un lavabo une épingle
À cheveux oubliée au coin (ACM134).

Cela révèle cette idée de perte de repères que symbolise le lieu de passage qui est le lieu nommé « l'Hôtel des étrangers » et qui se termine sur une question sans réponse. Pour

Cendrars passé et présent sont des réalités mouvantes, la mémoire et sa restitution sont fluctuantes de telle sorte qu'il a créé la notion de « prochronie », comme l'explique Christine Le Quellec Cottier :

À ce titre en forme de jeu de piste Cendrars ajoute encore une particularité qui disparaîtra, elle aussi lors des rééditions : il nomme son récit [*Vol à voiles*] « Prochronie », néologisme qu'il forge à partir du mot « prochronisme » que le dictionnaire Larousse de 1915 définit comme une « erreur de chronologie qui consiste à placer un fait plus tôt qu'à l'époque où il est arrivé ». Ainsi, Cendrars s'offre des libertés par rapport à la chronologie biographique et il amorce ce « vol à voiles » qui désigne avant tout l'activité du planeur s'élevant selon les courants ascensionnels, prémices des ouvrages de mémoires des années⁴²².

Cendrars crée lui-même des souvenirs. Il joue avec la mémoire et contribue à produire un mythe⁴²³.

Maïakovski, de son côté, fait se superposer les époques. On a pu voir l'enjeu de la perception du passé et une projection dans l'avenir. Le poète soviétique imagine son présent, hérité du passé devenu à son tour le passé. Ainsi les formules qui envisagent l'avenir sont nombreuses comme :

[...] souvenez-vous :
la guerre en a tué encore un,
un poète de la Grande Presnia. (V12-30 Moi et Napoléon157),

Quand tout le monde se disposera pour aller au paradis ou en
enfer,
et que la terre fera son bilan
souvenez vous :
en 1916
tous les gens beaux avaient disparu de Petrograd. (V12-30 Marre267)

S'adressant à ses contemporains, le poète, par ces impératifs, fait de ses poèmes des suppliques, tentant de lutter contre l'oubli et de conserver une mémoire collective génératrice d'union. L'une des questions centrales de la poésie de Maïakovski est le tragique besoin de reconnaissance comme le montrent ces vers :

Combien d'années passeront avant que l'on reconnaisse
que moi, candidat à deux mètres de la morgue municipale,
je suis
infiniment plus riche
qu'un quelconque Pierpont Morgan. (V12-30 Des soldes avantageux269),
[...] j'ai
redressé ma tête
à nouveau vers le ciel
et j'ai repris
la garde des siècles (PO3-5I 121),

⁴²² Christine Le Quellec Cottier, *Blaise Cendrars : Un homme en partance*, op. cit., p. 90.

⁴²³ La prochronie est un mode de perception et de retranscription de l'enchaînement temporel des événements qui brouillent les repères traditionnels au profit d'une vision personnelle et qui renonce à la vérité universelle pour une vérité personnelle.

Dans la rue Miastnitskaia vivait un vieux monsieur
cent ans après ça,
et cent ans après
il ne parlait aux enfants
que de ça. (PO3-SC155),

Mais voilà
que du fond des ans
se lève
la terrible année quatorze. (PO4-VI 109)

Maïakovski se projette dans un avenir particulièrement lointain, comme le suggèrent les hyperboles qu'il emploie manifestant là une angoisse existentielle poétique sur la survivance de son œuvre et de son engagement. Il n'y a rien de pire pour Maïakovski que l'oubli et l'indifférence qui annuleraient tout le combat d'aujourd'hui. Les registres lyrique et épique se rejoignent sans s'opposer, car toute forme d'oubli est destructrice. Ainsi Maïakovski se donne le rôle de propager, au-delà des siècles, une parole :

Mémoire !
Rassemble dans la salle du cerveau
la suite inépuisable des bien-aimées. (PO1-FV119),

Mon amour,
comme l'apôtre des temps anciens
je le porterai par mille milliers de chemins. (PO1-FV133),

Combien,
combien de siècles
sont déjà partis
s'émietter en jours contre le lointain ! (PO1-H245),

Avec les années
la tristesse
est orchestrée sur le mode serein
et lancée en chanson pour aller là-haut s'encielier. (PO2-150M391)

Connaître l'avenir et le transmettre à ses contemporains seraient une façon de modifier le présent :

Pour surmonter l'espace des mondes,
pour embrasser la distance des siècles,
je suis devenu quelque chose
comme une immense station de radio. (PO3-5I 97),

Moi je dis
« Moi »
mais ce « Moi »
regardez-le
facétieux
il saute légèrement sur les mots
et du haut
du passé aux siècles nombreux
il contemple les sommets des siècles à venir. (PO3-5I 101)

La fantasmagorie créée, dans ces exemples, tend à servir d'avertissement à l'homme d'aujourd'hui.

Apollinaire étudie et met en œuvre le mécanisme de la mémoire, ce qui concourt à la tonalité nostalgique et mélancolique de son œuvre. Il met en valeur le pouvoir de la mémoire et de l'écriture de pouvoir faire naître ou renaître l'ineffable et l'impossible. En ressuscitant les morts, le poète s'octroie un don de démiurge et par là montre que l'écriture apporte du réconfort et que l'être et le souvenir se confondent dans le poème « La maison des morts ». De même le poème « Merlin et la vieille femme », d'inspiration symboliste, expose, par l'histoire de l'enchanteur, le rôle de la mémoire qui est d'enfanter le souvenir comme un rôle créateur.

Apollinaire, comme Maïakovski, craint l'oubli :

Hommes de l'avenir souvenez-vous de moi (ALC Vendémiaire149),

dans ce poème, synthétique des grands thèmes d'*Alcools*, le poète s'adresse aux interlocuteurs de l'avenir dans une exhortation à garder en mémoire les traces de ce présent qui va devenir passé et qui est intensément vécu par lui. Il montre l'attachement à un élément concret comme support du souvenir :

Il retrouve dans sa mémoire
La boucle de cheveux châtons (CALL LUEURS DES TIRS248),

la « boucle » est l'objet qui fixe le souvenir et le poème est créé autour de lui par un jeu de va-et-vient et par le thème du souvenir qui engendre le poème. Celui-ci se clôture sur l'idée d'une relation mais aussi d'une rupture qui semble inhérente à tout lien affectif. Cette dichotomie entre la relation et la rupture qui lui est contiguë se trouve exprimée ici :

Dans l'eau d'amour et de folie
Souvenir et Mélancolie (PL381).

Les souvenirs et la mélancolie s'associent dans le dernier vers. La mémoire restituée permet, pour Apollinaire, de créer voire recréer poétiquement l'absence en évoquant les liens établis et distendus. Jean-Michel Maulpoix met ainsi en relation la mémoire et le lyrisme, dans le cadre d'une étude de Baudelaire :

Ce sujet se dit d'abord comme mémoire. Tout comme « El Desdichado » de Nerval liait son identité à un passé détruit et une histoire déchue, c'est ici une mémoire exorbitante, hypermnésique, qui le définit : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans »... Le premier vers, détaché du reste du poème, pose la singularité dans ce qu'elle a d'incomparable, d'hyperbolique, en même temps qu'il l'étouffe d'emblée dans l'excès et la fait ployer sous le fardeau de l'humanité tout entière. Ce premier vers définit très précisément le statut du sujet baudelairien, à la fois fatalement lié et tragiquement séparé. Fatalement lié, car il transporte dans son cerveau fiévreux tout le savoir, les péchés, le vécu

du monde, et séparé car ce statut quasi christique fait de lui un être sacrifié, hors temps, hors monde, comme l’emblème de l’incarnation de la mélancolie⁴²⁴.

Il est intéressant d’observer cette « hypermnésie » comme signe d’un poète qui se sacrifie dans son acte mémoriel et mélancolique. La « jonchée » métaphorise bien la trace laissée par les souvenirs. En analysant le poème de Baudelaire, Jean-Michel Maulpoix démontre cette idée : « On y observe d’abord un encombrement et un désordre : les paperasses les plus hétérogènes y voisinent, comme les éléments épars d’une autobiographie (« procès », vers, billets doux...) cela s’appelle rappelle la jonchée de signes propre aux allégories anciennes de la mélancolie⁴²⁵ ». Le thème de la jonchée se retrouve ainsi chez Maïakovski et particulièrement chez Apollinaire. Le poète russe l’emploie pour montrer l’éloignement de la femme aimée et exprimer l’état de mélancolie avec des termes russes qui signifient « couvrir, joncher » dans un mouvement d’abandon :

Au moins laisse-moi
joncher d’une dernière tendresse couvrir
ton pas qui s’éloigne (CALL LUEURS DES TIRS253).

Apollinaire emploie ce terme et le rattache à la rupture et au regret de ce qu’il a la conscience de perdre :

Sais-je où s’en iront tes cheveux
Et tes mains feuilles de l’automne
Que jonchent aussi nos aveux (ALC Marie81),
Les mains des amantes jonchent ton sol [de l’automne] (ALC Signe125)

La jonchée entre dans le mécanisme de la mémoire comme représentant la conscience de la perte irrémédiable et l’instant de cette perte. Le thème de la chute revient dans ces représentations. Cendrars n’emploie pas le terme de « joncher » mais l’idée de chute est assez fréquente, c’est plutôt la notion de trace qui reste problématique pour lui.

1. 2. 2. 3. Le présent intensément vécu.

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire mettent particulièrement en valeur dans leurs œuvres une réflexion sur le temps, leur relation complexe au passé, l’appréhension pour l’avenir en même temps que leur engouement. Ils explorent de façon récurrente le thème du présent avec la conscience aiguë du temps qui passe.

⁴²⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 104.

⁴²⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, *Ibid.*, p. 105

Cette évocation du présent se fait de façon très insistante par l'utilisation d'embrayeurs nombreux. Il s'agit fréquemment d'adverbes de temps et d'adjectifs démonstratifs renvoyant aux circonstances de l'énonciation ici temporelles⁴²⁶.

Cendrars, dans *Pâques*, emploie, à de nombreuses reprises, « aujourd'hui, ce soir, maintenant » comment on le voit ici :

Seigneur, c'est aujourd'hui le jour de votre Nom,
J'ai lu dans un vieux livre la geste de votre Passion

Je suis comme ce bon moine, ce soir, je suis inquiet (Pâq5),

ou encore

Maintenant, j'ai fait courir tous les trains tout le long de ma vie
Madrid-Stockholm
Et j'ai perdu tous mes paris (PR24)
Aujourd'hui je suis peut-être l'homme le plus heureux du monde (FR III.242).

De même il intitule une œuvre d'analyse : *Profond aujourd'hui*. Les occurrences sont nombreuses dans plusieurs de ses œuvres. Cendrars met en valeur le moment vécu, désigné par « aujourd'hui » et « maintenant ». Dans les *Pâques*, en utilisant ces déictiques et le présent, Cendrars donne à lire un parcours personnel vivant, actualisé par l'écriture et les lectures plurielles et possibles. L'insistance sur le moment présent se fait sentir avec une grande intensité et un effort de renouvellement.

Maïakovski emploie fréquemment des déictiques comme dans ces vers :

Aujourd'hui tu es assise là
le cœur corseté de fer. (V12-30 Lilitchka249)

Je suis
maintenant
libéré
de l'amour
et des affiches. (V12-30 Jubilaire419),

Ecoutez
la harangue
convulsive et gémissante
du Zaratoustra d'aujourd'hui avec ses lèvres de cris ! (PO1-NP89),

Aujourd'hui, dès que je suis entré chez vous
j'ai senti
que ça n'allait pas.
Tu cachais quelque chose dans ta robe de soie,
et une odeur d'encens s'élargissait dans l'air.
Contente ? (PO1-FV131)

⁴²⁶ On parlera d'embrayeurs et en particulier de déictiques temporels selon la dénomination de Roman Jakobson.

Le poète soviétique bâtit son lyrisme personnel sur l'expression poétique du moment présent. Il développe la sensation aiguë de vivre une époque unique en bouleversements politiques et historiques et souhaite vivre le présent avec la force de son engagement. Le « maintenant » appuie le fait relevé, le constat, l'événement vécu personnel en les ramenant à un présent dument consigné par l'écriture.

Enfin Apollinaire emploie aussi des déictiques temporels comme dans « Zone » :

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule
Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent [...]

Maintenant tu es au bord de la Méditerranée [...]

Te voici à Marseille au milieu des pastèques

Te voici à Coblenz à Motel du Géant

Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon [...] (ALC Zone41, 42),

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin

Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine [...]

Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières
Portraits des grands hommes et mille titres divers

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
Neuve et propre du soleil elle était le clairon (ALC Zone39).

La déambulation du poète se fait au présent avec la volonté de montrer que le parcours est aléatoire et livré aux aléas de la promenade et des souvenirs traités de façon actualisée. Ainsi plusieurs plans, le moment de la déambulation et les événements passés, se superposent brouillant les repères et écrasant le temps chronologique. Didier Alexandre procède à une analyse de l'emploi des déictiques :

L'histoire racontée- la déambulation dans Paris - dure d'un matin (v.2) à une aurore (v. 144, v. 155). Bien des passages du poème appartiennent à cette temporalité (v. 1- v. 25, v. 71- 75, v. 144- 155). [...] Les indicateurs désignent le temps de la déambulation (« ce monde ancien », v. 1 ; « ce matin », v. 15 ; [...]) : mais les mêmes indicateurs présentent des événements qui appartiennent à d'autres époques [...]. Le syntagme verbal qui actualise le souvenir, « Tu es », introduit des scènes dont les époques et les cadres diffèrent [...]. Si le passé devient présent, le présent peut devenir passé⁴²⁷.

L'emploi de ces déictiques insiste sur l'intensité du moment vécu et éphémère qui se trouve alors particulièrement dramatisé. Mais comme le montre Didier Alexandre des moments passés sont ramenés dans le présent.

⁴²⁷ Didier Alexandre, *Guillaume Apollinaire : Alcools*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 27, 28.

Le poème *les Pâques à New York*, bâti autour de la déambulation désespérée et solitaire dans New York, prend de même une résonance toute particulière. Aussi Cendrars emploie, à plusieurs reprises des formules, comme :

C'est à cette heure-ci, c'est vers la neuvième heure,
Que votre Tête, Seigneur, tomba sur votre Cœur. (Pâq6)

Il met en valeur le jour de Pâques et transpose la passion du Christ comme étant la sienne. Le présent et le passé simple inscrivent, par leur rapprochement, la déambulation et les sentiments du poète dans une sorte d'éternité. L'errance semble sans fin car sans consolation. L'écriture poétique fixe le moment dramatique. Cette idée se retrouve à plusieurs reprises dans l'œuvre de Cendrars comme ici :

Voici que bruissent les orages déchainés
Les trains roulent en tourbillon sur les réseaux enchevêtrés (Pâq29).

Dans les poèmes de *Feuilles de route*, il emploie « voici » comme une dramatisation:

Ce soir me voici tout à coup dans ce bruit de chemin de fer qui m'était si familier
autrefois (FR I. Le Formose183).

L'adverbe présentatif « voici » renforce l'inquiétude née des aléas que le voyage procure. De même Cendrars emploie le présent pour rendre compte de l'intensité d'un événement comme la rencontre avec le peintre Chagall :

Il a les yeux au cul
Et c'est tout à coup votre portrait
C'est toi lecteur
C'est moi
C'est lui (19 PO72),
Les livres
Les messages télégraphiques
Et le soleil t'apporte le beau corps d'aujourd'hui dans les coupures des journaux (19 PO78).

Le fait observé est rendu, dans toute sa force vitale, par ce procédé. Le portrait de Chagall se fait en actions au présent. Le choix de l'énumération et des vers courts renforce l'intensité de ce présent. Dans le poème *Au cœur du monde*, il fait de même :

Voici les vieilles maisons ventrues qui s'accotent comme des vieillards. [...]
Voici la Sorbonne et sa tour, l'église, le lycée Louis-le-Grand. [...]
Je sors dans la rue en courant. Me voici devant la maison. (ACM130),

Je suis debout sur le trottoir d'en face et contemple longuement la maison. (ACM132),

Je suis sur le trottoir d'en face et je regarde l'étroite et haute maison d'en face
Qui se mire au fond de moi-même comme dans du sang. (ACM133)

Les différentes étapes d'un parcours intime dans Paris sont marquées par la succession des actions et des changements de lieu provoqués par le déplacement et retranscrits au présent

comme s'il s'agissait d'une suite d'instantanés qui glissent vers une fragmentation de la chronologie comme le suggère Jean Rousselot :

Tandis que Cendrars, voulant à tout prix ramener la poésie dans la vie et l'y confondre, multiplie les instantanés photographiques (*Kodak*, 1924) [...] ⁴²⁸.

Maïakovski est peut-être celui qui fut le plus sensible à son époque. Conscient de vivre une période extraordinaire, il s'est engagé à vivre complètement les bouleversements qui ont secoué la Russie et le monde. Il a fortement imprimé son œuvre de cette conscience du moment présent qu'il a vécu et retranscrit avec intensité. Il s'affirme d'abord comme témoin :

Au bout de tant et tant d'années
-je ne vivrai pas jusque là -
que j'ai crevé de faim.
ou me soit livré au revolver -
moi,
le huron d'aujourd'hui,
les professeurs m'étudieront jusqu'à la dernière note,
on dira comment
quand,
où je suis apparu. [...] (V12-30 Des soldes avantageux 269, 271),

Honorés
 camarades qui viendrez après nous !
En fouillant
 la merde pétrifiée
 d'aujourd'hui,
pour étudier les ténèbres de nos jours,
peut-être
 demanderez-vous aussi
 qui j'étais. (PO4-PV285)

Cette valeur d'observateur de son temps se heurte toujours au rejet et à la méfiance de contemporains qui ne voient pas les enjeux et les changements de ce début de siècle. Alors Maïakovski affirme ce rôle mais avec une contrepartie : la solitude. Plus encore comme il l'exprime ici :

Peignez en fête la date d'aujourd'hui.
Opère,
magie égale à la crucifixion.
Voyez,
je suis fixé au papier
par les clous des mots. (PO1-FV137),

ce sentiment d'exclusion va jusqu'au sacrifice personnel. Il met en valeur le combat poétique :

Mais maintenant
 il vous faudrait
 abandonner l'iambe nasillard.

⁴²⁸ Jean Rousselot, *Histoire de la poésie française des origines à 1940*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1976, p. 109.

Maintenant nos plumes
 sont des baïonnettes,
 des dents de
 fourches,
 les batailles de la révolution
 sont plus sérieuses que celles
 de « Poltava » (V12-30 Jubilaire⁴³⁵, 437).

Il se place en chantre de la modernité : « maintenant » est la promesse d'un avenir radicalement différent auquel il croit :

Mais maintenant,
 traqué
 dans le grenier
 de ma tête,
 je glorifie les révoltes de l'avenir.
 Je mets à la dialectique de Marx
 des moteurs poétiques
 de cent chevaux.
 Regardez
 s'écouler les rangs des années à venir. (PO3-4I 59)

Cette conscience de l'importance du moment présent imprègne aussi ses œuvres lyriques :

Et me voilà,
 énorme,
 plié en deux dans la fenêtre,
 faisant fondre du front la vitre du carreau. (PO1-NP75),

Maintenant c'est deux autres avec lui
 qui se déchaînent en crécelles furieuses. (PO1-NP77),

Aujourd'hui je vais jouer de la flûte.
 Sur ma propre colonne vertébrale. (PO1-FV119)

La crise personnelle et amoureuse se retranscrit avec la force de l'actualisation. Etape par étape le poème déroule les mouvements et les degrés de l'intensité des sentiments par l'utilisation insistante de « maintenant » et « aujourd'hui » ce sont les étapes marquantes d'un parcours personnel tourmenté.

Apollinaire utilise les mêmes principes que Cendrars dans sa déambulation dans « Zone ». Le moment de la marche constitue un élément clé de la construction du poème, car elle est propice à la méditation, à la convocation des souvenirs et à l'écriture. Le dédoublement des pronoms « je » et « tu » permet cette décomposition du mouvement à la manière d'un film. La notion d'errance se retrouve dans ces vers :

*Les dimanches s'y éternisent
 Et les orgues de Barbarie
 Y sanglotent dans les cours grises
 Les fleurs aux balcons de Paris
 Penchent comme la tour de Pise* (ALC La chanson du Mal-Aimé 59).

Le présent prend ici une valeur itérative qui donne l'impression de l'absence d'issue, de renouvellement et renforce la mélancolie comme on peut le voir :

Les colombes ce soir prennent leur dernier vol (ALC Signe125).

L'adjectif « dernier » montre la conscience aiguë du poète, le regret et la douleur d'une rupture. Apollinaire emploie de même des déictiques qui fixent un moment précieux mais éphémère :

C'est aujourd'hui c'est ce soir et non toujours (CALL LUEURS DES TIRS259),

Mon Lou ma chérie Je t'envoie aujourd'hui la première pervenche (PL441),

L'espoir flambe ce soir comme un pauvre village (PL467).

Le pessimisme, la vacuité des lieux et la solitude s'expriment avec force par l'indication temporelle. Apollinaire utilise donc ses déictiques pour appuyer sa mélancolie.

Maïakovski montre une vraie foi dans cet avenir qui surgit aujourd'hui. Carlo Benedetti précise que Maïakovski était particulièrement attentif « aux angoisses et aux douleurs du monde ». Mais il est à noter que dans les vers suivants :

Mettez la main là !

Sur la cage thoracique.

Vous sentez,

ça ne bat

pas, ça gémit !

Je m'inquiète

de ce lionceau calmé en chiot. (V12-30 Jubilaire417),

il se livre à un certain pessimisme qui montre une forme d'acceptation proche de la résignation dans un mouvement qui s'oppose à l'élan optimiste révolutionnaire. Roman Jakobson synthétise la situation ainsi :

Nous avons seulement des chants captivants qui nous parlaient du futur, et tout à coup ces chants, sortis de la dynamique du présent, se sont transformés en fait d'histoire littéraire. Maintenant que les chantres ont été tués, les chansons traînées aux musées et épinglées sur le passé, la génération actuelle se sent encore plus ruinée, plus abandonnée et plus perdue, cette génération qui n'a pas, au sens le plus authentique du mot, la parole⁴²⁹.

Jakobson résume les craintes de Maïakovski qui redoutait l'affadissement du combat et la perte de son idéal.

Apollinaire ne fait pas allusion dans son œuvre à des événements politiques, autres que la guerre, mais comme le précise Claire Daudin⁴³⁰ il s'est montré particulièrement à l'écoute des progrès techniques et artistiques de son époque, signifiant par là que le poète doit être à l'écoute du monde moderne et en suivre les développements. Les futuristes, comme

⁴²⁹ Roman Jakobson, *La génération qui a gaspillé ses poètes*, op. cit., p. 69, 70.

⁴³⁰ Claire Daudin, *Apollinaire Alcools*, Rosny, Bréal, coll. « Connaissance d'une œuvre », 1998, p. 16.

Maïakovski et Marinetti, comme le souligne Giovanni Lista⁴³¹ se sont trouvés beaucoup plus impliqués sur le plan politique en affirmant par là que le poète avait un rôle à jouer non seulement dans l'observation du monde mais aussi dans la participation aux événements.

1. 3. Un monde en mouvement : progrès, ville et modernité.

L'attrait des poètes pour le monde qui les entoure se trouve expliqué par le mouvement qui le caractérise. Tout semble lutter contre la fixité, le passé et entraîner l'individu de ce début de siècle vers un avenir que les progrès scientifiques, technologiques et sociétaux construisent à grands pas.

1. 3. 1. Progrès et innovation technologiques.

La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle apportent de nombreux changements dans le domaine des sciences et des technologies qui modifient le rapport de l'individu avec son quotidien et ses conceptions de l'univers.

1. 3. 1. 1. Le progrès scientifique.

Le XIX^e siècle voit un nombre important d'innovations marquer le quotidien. Le scientisme se développe. Charles Darwin publie *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle* en 1859 ; en posant des réponses, il révèle en fait les interrogations de l'homme sur ses origines et un certain souci de comprendre et connaître le monde. Ces théories s'opposent naturellement à l'église. Cependant au début du XX^e siècle, la science connaît une crise de conscience. Les travaux de Bergson concernant notamment l'intuition (*Le rire* en 1901) comme ceux de Freud sur l'inconscient (*L'interprétation des rêves* en 1900) placent la science dans une perspective qui contrarie la toute-puissance de la raison. La théorie de la relativité d'Albert Einstein remet en cause des valeurs acquises avec le concept d'espace temps.

La science progresse donc rapidement mais paradoxalement met en question l'immuabilité des savoirs. Serge Bernstein et Pierre Milza analysent ce décalage :

Pourtant un décalage apparaît dès la dernière décennie du XIX^e siècle entre le culte de la raison et du progrès, qui nourrit la pensée universitaire et imprègne la culture politique des républicains [...] et « air du temps » qui ne relève pas seulement d'un rejet par lassitude de l'idéologie dominante mais s'inscrit dans une crise de civilisation qui dépasse de beaucoup les frontières de l'Hexagone⁴³².

⁴³¹ Giovanni Lista, *Le futurisme : Une avant-garde radicale*, op. cit., p. 21.

⁴³² Serge Bernstein, Pierre Milza, *Histoire de la France au xx^e I. 1900-1930*, op. cit., p. 136, 137.

Ils évoquent une « contestation [...] du rationalisme sur lequel avaient reposé les conceptions philosophiques de l'élite intellectuelle depuis le XVIII^e siècle ». Pour eux cette crise « s'accompagne d'une remise en cause de la façon dont le monde apparaît aux savants, voire de la science elle-même⁴³³ ». Ils ajoutent :

Jusqu'en 1890, l'édifice déterministe sur lequel étaient établies toutes les connaissances scientifiques demeurait à peu près inattaqué. Dans les quinze années qui suivent, il subit au contraire une série d'assauts qui en ébranlent fortement les fondations. Les travaux de pointe des physiciens bouleversent les conceptions traditionnelles concernant l'espace, le temps et la matière et les théories qu'ils élaborent, et qui nient l'absolu, la stabilité et la continuité des choses, porte un coup très dur à la fois dans la science, bienfaitrice de l'humanité et instrument du progrès des sociétés humaines⁴³⁴.

Il est intéressant de constater que la science progresse tant au niveau de la découverte que dans la représentation du monde que ces mêmes découvertes mettent en jeu. La vision du monde et de l'avenir repose sur des incertitudes entretenues par la science elle-même. Le déterminisme défini comme source de stabilité et de secours intellectuel laisse donc place à l'inconnu comme espace à découvrir. Serge Bernstein et Pierre Milza précisent ainsi : « Surtout, c'est le déterminisme scientifique qui est remis en cause, et ceci au profit de l'affectivité et du culte de l'action⁴³⁵ ». Dans ce sens-là Bergson et ses travaux ont considérablement bouleversé les conceptions de l'époque. En effet Serge Bernstein et Pierre Milza expliquent :

En plaçant à l'origine de l'évolution des espèces un « *élan vital* » issu d'une conscience qui s'efforce de surmonter les résistances de la matière pour en faire un instrument de liberté, Bergson nie le caractère inéluctable des lois de l'évolution. Autrement dit, en même temps qu'il admet l'existence d'une puissance créatrice qui dépasse l'homme – ce qui est une manière de réhabiliter à la fois Dieu et l'instinct –, il reconnaît à l'espèce humaine et aux individus qui la composent une possibilité de libre choix qui leur permet d'échapper aux lois absolues du déterminisme. L'influence de Bergson est considérable et tout aussi ambivalente que celle de Nietzsche, en ce sens qu'elle s'étend aussi bien aux pragmatistes et à un nombre d'artisans du renouveau spiritualiste qu'à Georges Sorel et à ses disciples « préfascistes »⁴³⁶.

Ainsi ces travaux se heurtent au rationalisme et au positivisme qui régnaient en maîtres jusque-là. Les progrès de la science et le développement des théories comme celles de Bergson ont contribué à remettre en cause le caractère immuable des idées sur laquelle la science s'appuyait. Ceci explique également le rejet d'un certain conformisme, académisme dans le domaine pictural, et le rejet du naturalisme dans le domaine littéraire qui prônait l'étude des individus, des sentiments d'une manière scientifique expérimentale. Serge Bernstein et Pierre Milza précisent :

Le glissement du figuratif au « moderne » ne s'est pas fait de manière brutale et il s'inscrit dans un contexte intellectuel déjà évoqué. Il est clair en effet que l'art et la littérature portent

⁴³³ *Id.*

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 138.

⁴³⁶ *Id.*

de bonne heure les traces de cette crise de la conscience européenne dont l'origine est à rechercher dans les grands bouleversements technologiques et scientifiques de la dernière décennie du XIX^e siècle. L'accélération de l'Histoire et la dépression morale et intellectuelle qui l'accompagnent ont fait éclater les cadres traditionnels de la représentation esthétique du monde. Les écrivains et les artistes, comme les philosophes, ne sont pas seulement les témoins de la faillite d'un système de valeurs. Ils sont les artisans d'une recherche qui vise à adapter leurs moyens d'expression aux réalités mouvantes de la vie et à trouver une réponse aux problèmes que pose à leurs contemporains et à eux-mêmes l'ébranlement des certitudes qui reposaient sur la toute-puissance supposée de la Raison et l'érosion que les travaux des physiciens sont en train de faire subir aux représentations sécurisantes de l'univers, pratiquement inchangées depuis Galilée et Newton. L'émergence de la psychanalyse et l'intérêt que prend la considération du moi profond vont dans le même sens⁴³⁷.

Apollinaire, Cendrars et Maïakovski ont alors entamé leur carrière dans un contexte historiquement et socialement troublé, qui remet en cause complètement la vision du monde, son appréhension et sa compréhension et propose donc une interrogation nouvelle sur la question de la représentation qui s'appuiera sur des données non fiables, non immuables et fluctuantes. Ils traduisent ainsi à la fois un enthousiasme pour les progrès du monde en marche et une angoisse forte devant ses incertitudes.

A ce titre Bernard Alluin rappelle que l'engouement exercé par la modernité a commencé dès la fin du XIX^e siècle avec des poètes comme Verhaeren :

[...] à partir de la fin du XIX^e siècle, devant le triomphe des constructions et des machines que consacre l'Exposition universelle de 1900, la poésie manifeste un intérêt très nouveau pour les thèmes de la modernité technologique. La poésie belge francophone, notamment, contribue fortement au renouvellement des thèmes et des images : Verhaeren [...], sensible à l'industrialisation du monde moderne, prépare les innovations d'Apollinaire [...]. À l'inverse, chez d'autres poètes, renouveau des préoccupations spirituelles voire mystiques, intervient contre la civilisation matérielle naissante⁴³⁸.

En effet, le caractère concret des progrès de la modernité trouve son expression dans la poésie. L'esthétique semble être la préoccupation majeure dans les recherches et les innovations des poètes. Le monde, dans sa diversité et par la part d'inconnu et d'aventures qu'il offre ainsi, devient matière poétique. Les futuristes ont très tôt manifesté leur enthousiasme pour la modernité en la glorifiant comme le souligne François Noudelmann :

L'intérêt des modernes pour la chose en soi ne relève cependant pas uniformément des mêmes perspectives. Déjà, les futuristes italiens expriment une fascination pour les techniques nouvelles industrielles et, tel Marinetti, glorifient les automobiles, ou tel Balla, peignent le tourbillon des avions. L'adhésion aux produits de la modernité industrielle se dit avec un enthousiasme extrême. Aussi l'excès lyrique conduit à prendre ces emportements avec un peu de réserve, tant ils s'intègrent dans un discours d'euphorie générale. Empathique ou critique, sympathique ou ironique, la description des objets participe d'une rupture avec la conception réaliste du XIX^e siècle, dans la mesure où les choses brisent par principe l'ordre dans lequel elles sont insérées⁴³⁹.

Cependant Marcel Raymond se montre plutôt sévère :

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 149, 150.

⁴³⁸ Bernard Alluin (et alii), *Itinéraires littéraires XX^e siècle 1900-1950*, Paris, Hatier, 1991, p. 70.

⁴³⁹ François Noudelmann, *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 95.

Accepter le présent, se plier aux rythmes du monde moderne et prendre conscience de sa nouveauté, dire oui, passionnément, à la civilisation « mécanicienne », telle fut l'ambition majeure d'un Verhaeren. Mais voyez les unanimistes – venant après les naturalistes, les humanistes, et Jammes – voyez Claudel ; en un point leurs desseins se rejoignent, une certaine force vitale les promeut au milieu des choses concrètes, et c'est en adhérant à elles qu'ils entendent vivre et faire acte de poète. Les manifestes de Marinetti, avec leur fétichisme confinant à l'hystérie, semble l'écho désordonné du credo de Verhaeren : « Futur, vous exaltez comme autrefois mon Dieu ! » *Figaro*, le 20 février 1909, l'assure : le poète de l'avenir ne chantera que « les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes, la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques, les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument, les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leur fumée... » (Whitman, il est vrai, bien avant Marinetti, avait fait d'une locomotive l'héroïne d'un de ses poèmes.)⁴⁴⁰.

Marcel Raymond relève l'excès de confiance dans la nouveauté du motif de la modernité dans l'écriture, l'engouement pour le monde moderne interdit la demi-mesure voire le recul critique. Scott Bates affirme :

Quelle est donc la différence entre ces découvertes lyriques et celles de la science ? Pas grand-chose ; il est caractéristique de la progression vers la vie de cette dernière esthétique d'Apollinaire qu'il s'approche plus près de l'esprit géométrique qu'à n'importe quelle autre période de sa pensée, avec l'exception de la période de son anarchisme adolescent. [...] Apollinaire espère même à un moment donné que la poésie deviendra aussi mécanisée que le monde ! (Mercure de France, 1^{er} décembre 1918)⁴⁴¹.

En effet les progrès de la science par leur succession rapide sont le signe de changements encore à venir et d'évolution perpétuelle qui empreignent l'existence des individus ainsi que les œuvres littéraires du début du XX^e siècle. Comme le montre Pierre Brunel, les rapports entre la science et la littérature ont toujours existé, les écrivains se sont inspirés de théories scientifiques en vigueur à leur époque même si elles étaient « fausses ou vraies, extravagantes ou plausibles⁴⁴² ». L'interrogation sur le quotidien semble une préoccupation des auteurs. Intégrer la modernité dans la poésie c'est aussi s'approprier, dans sa fugacité, le monde dans son présent immédiat. Et c'est également s'interroger sur la relation entre l'art et la vie comme le suggère Laurence Campa :

L'esthétique du poète repose sur une valeur essentielle, la vie, dont elle ne saurait se couper. C'est pourquoi elle est avant tout une expérience ; c'est pourquoi elle interroge inlassablement les rapports de l'art et de la vie. Quels moyens la création artistique doit-elle est peut-elle mettre en œuvre pour exprimer la vie ? Quelle esthétique est la plus à même de chanter la vie ? Ce sont là des questions auxquelles Apollinaire tente de répondre. Comme toute expérience, l'expérience esthétique est liée au temps et au changement : l'artiste se situe dans la chronologie de l'histoire des arts, de son évolution personnelle, il travaille dans le présent de la création. Apollinaire pose la question du rapport entre le passé, le présent et futur, entre le fil du temps et l'éternité. Le créateur, tel qu'il le conçoit annulant la durée, fait l'expérience de la simultanéité et de l'ubiquité⁴⁴³.

⁴⁴⁰ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 217.

⁴⁴¹ Scott Bates, « Les collines dernier testament d'Apollinaire », dans Michel Décaudin (dir.), *Le cubisme et l'esprit nouveau*, Paris, Lettres Modernes-Minard, Coll. « La Revue des lettres modernes », 1962, p.29.

⁴⁴² Pierre Brunel (dir.), *Histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 89.

⁴⁴³ Laurence Campa, *L'esthétique d'Apollinaire*, Paris, SEDES, 1996, p. 43.

Apollinaire, Cendrars et Maïakovski ont perçu la nécessité d'observer la modernité dans sa dimension scientifique. Il est inévitable de s'interroger sur les rapports entre la science et la littérature, de revoir des certitudes et des habitudes que tout vient remettre en cause. Au-delà du simple motif, la science perturbe la représentation en établissant une quête.

1. 3. 1. 2. Le progrès technique : le fer, l'électricité.

Le XIX^e siècle est marqué par le développement de l'industrialisation qui s'appuie sur de nombreuses innovations technologiques. Le charbon et le fer sont employés pour la fabrication d'usines et le développement du chemin de fer. Les progrès de la chimie suivent. L'électricité (et notamment son transport dans les années 1880) se révèle utile dans l'industrie. L'électricité connaît donc un grand essor comme en témoignent Serge Bernstein et Pierre Milza. Le quotidien est naturellement marqué de ces innovations. Ils le montrent ainsi : « La croissance française des débuts du XX^e siècle est fondée sur l'essor de la métallurgie qui connaît alors son âge d'or et sur le remarquable démarrage des industries neuves de la seconde révolution industrielle⁴⁴⁴ ». En effet selon eux, « l'électrification des villes et celle des tramways constitue de fructueux marchés qui suscitent les convoitises de multiples sociétés d'électricité⁴⁴⁵ ». La poésie d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski reflète ces changements technologiques majeurs qui transforment le quotidien.

Angelo Maria Ripellino montre comment le thème de l'électricité a inspiré Maïakovski dans *Mystère Bouffe* ainsi :

... l'électrification lui offre l'occasion de reprendre le thème de l'électricité, source de prodiges, thème qui le hantait dès l'époque de *Vladimir Maïakovski*. Au Paradis, le mécanicien incite les « impurs » à arracher les traits de la foudre des mains de Sabaoth pour en faire du courant électrique. Dans la Terre Promise, à la vue des merveilles de l'électricité, l'allumeur de réverbères éclate en propos enthousiastes qui rejoignent les sentences du Vieux aux chattes.

Le cinquième acte est un essai de propagande industrielle dramatisée et un écho de la lutte du gouvernement soviétique contre la désorganisation économique [...] ⁴⁴⁶.

Maïakovski ne peut qu'être sensible à ce phénomène, source de progrès dans une Russie encore arriérée.

⁴⁴⁴ Serge Bernstein, Pierre Milza, *Histoire de la France au XX^e I. 1900-1930*, op. cit., p. 74.

Ils ajoutent :

« Mais l'aspect le plus caractéristique du dynamisme économique français du début du XX^e siècle est sans doute la manière dont le pays s'engage dans les voies de la seconde révolution industrielle, née dans les années 1880 et qui commence à transformer les structures économiques aux alentours de 1900. Fondée sur de nouvelles sources d'énergie, le pétrole et l'électricité, sur l'utilisation des métaux légers comme l'aluminium, sur le moteur à explosion qui donne naissance à l'automobile et sur le triomphe de la chimie, industrie motrice de cette nouvelle période d'industrialisation, elle jette les bases de l'économie de l'avenir ». p.75, 76.

⁴⁴⁵ *Ibid*, p. 75, 76..

⁴⁴⁶ Angelo Maria Ripellino, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, op. cit., p. 112.

De plus un autre élément bouleverse d'anciennes conceptions urbaines : le fer est utilisé par les architectes dans la construction de bâtiments. Cependant même si les nouveaux matériaux comme celui-ci suscitent un certain engouement comme le précisent Serge Bernstein et Pierre Milza, le fer provoque des réticences :

La ville elle-même n'a suivi que épisodiquement et très ponctuellement les grandes tendances de la révolution culturelle. L'architecture en fer, qui avait donné une décennie plus tôt la tour Eiffel et la Galerie des machines, n'a pas poussé très loin ses audaces. On remarque encore dans son prolongement quelques constructions intéressantes comme le pont Mirabeau (1896), la nef métallique de la chapelle de Saint-Honoré d'Eylau (1894) et Notre-Dame-du-travail, mais dans l'ensemble les architectes et leurs commanditaires optent pour des solutions qui soustraient au regard l'infrastructure de métal. Du coup, celle-ci se trouve affligée d'une décoration de pierres démesurée qui gêne la finesse des parties métalliques et permet à l'imagination syncrétiste de l'époque de donner libre cours à ses fantasmes. Les deux « Palais » (Grand et Petit) édifiés, de même que le Pont Alexandre III, à l'occasion de l'« Expo » de 1900, témoignent du caractère composite et de l'indécision de l'architecture parisienne au seuil du XX^e siècle⁴⁴⁷.

Ainsi, selon Serge Bernstein et Pierre Milza, les architectes n'ont pas tout à fait suivi les préconisations des futuristes comme Marinetti dans le développement de ce matériau qui pose le problème de la qualification d'esthétique à ce qui n'est que basement matériel. Malgré cela l'époque est riche d'innovations, de recherches et d'expérimentations.

Les constructions modernes se multiplient, par exemple le premier pont de fer en 1790, comme le cite l'ouvrage *L'histoire de l'Europe par 14 historiens* :

Cet ouvrage marque une des premières étapes de la Révolution industrielle britannique. Bientôt l'acier va remplacer le fer forgé, apportant une résistance bien plus grande. On produira des séries de plaques et des poutres pour fabriquer des ponts, des viaducs. Grâce à eux, les obstacles naturels seront vaincus. Solution idéale et économique pour faire passer les trains, ce pont en acier aura de nombreux frères à travers le monde⁴⁴⁸.

Angelo Maria Ripellino évoque les productions constructivistes et la recherche dans le domaine de l'architecture avec l'exemple d'un monument à la III^e internationale conçu par Tatline constituée d'une spirale en métal. Angelo Maria Ripellino précise l'enthousiasme que les futuristes ont manifesté face à ce monument, il cite Chklovski :

« C'est la première fois que le fer se rebiffe et cherche sa propre formule artistique.
Au siècle des grues, belles comme le plus sage des Martiens, le fer avait le droit de se mettre en colère et de se rappeler aux hommes que c'est bien la peine que notre âge s'appelle, depuis Ovide, l'âge de fer, s'il n'a pas un art de fer »⁴⁴⁹.

En effet le constructivisme a prôné une culture industrielle autour de l'objet et de son utilité dans la perspective de faciliter le quotidien de l'individu. Maïakovski est sensible à ces idées. Angelo Maria Ripellino le précise : « Maïakovski aimait les machines et les produits de la civilisation industrielle. Il avait le goût des objets volumineux et massifs et s'enthousiasmait

⁴⁴⁷ Serge Bernstein, Pierre Milza, *Histoire de la France au xx^eI. 1900-1930*, op. cit., p. 156.

⁴⁴⁸ *L'histoire de l'Europe par 14 historiens*, op. cit., p. 302.

⁴⁴⁹ Angelo Maria Ripellino, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, op. cit., p. 138, 139.

devant les inventions de la technique moderne⁴⁵⁰ ». Il ajoute : « Dans un poème de 1925, *Le Prolétaire volant*, il fait figurer dans son énumération des conquêtes de l'avenir la brosse à dents électrique, le réveil par radio et le service automatique du thé⁴⁵¹ ». Pour Maïakovski le progrès technologique est source d'enthousiasme car il annonce l'homme de l'avenir ainsi qu'une puissance sans limite comme l'envisage Claude Frioux :

D'une part le poète est séduit par l'aspect prométhéen de la révolution prolétarienne. L'homme va concrètement modeler son destin à travers une matière organisée, remaniée. L'idée et le rêve vont prendre la forme tangible du béton et du métal, cesser d'être des fantômes désincarnés. Dans la fumée des usines et l'immensité des champs, l'homme va exercer toute sa puissance au contact direct des réalités, affranchi des limites et des interdits. C'est dans ce contexte que Maïakovski connaît la tentation d'abolir la frontière entre l'art et la vie, parce que l'engagement dans la vie intense de l'époque est pour l'art le moyen privilégié d'atteindre cette épaisseur concrète, cette densité de l'existence même qui est l'idéal de Maïakovski⁴⁵².

L'enthousiasme de Maïakovski⁴⁵³ naît de la perspective d'un avenir meilleur qui suscite beaucoup d'espérance car le présent contient en germe le progrès qui bouleversera les structures sclérosées établies jusque-là.

Les progrès technologique et scientifique contribuent donc à un développement de l'industrialisation à travers le monde permettant des gains de temps, d'efficacité et de productivité.

En plus du fer, de nouveaux matériaux comme le béton font leur apparition notamment dans le domaine de l'architecture comme le montrent Serge Bernstein et Pierre Milza :

À cet urbanisme rationnel et humaniste dans ses intentions, correspond chez Le Corbusier une technique et une esthétique architecturale privilégiant les matériaux modernes (béton, verre), les formes dépouillées (façade libre, toit terrasse), l'emploi des pilotis qui permettent de se libérer du sol et de faciliter la circulation des piétons, les fenêtres en bandeau qui rendent possible un ensoleillement total des pièces, etc⁴⁵⁴.

Dans cet ordre d'idées, Rino Cortiana rappelle ainsi le point de vue de Cendrars sur la modernité :

[...] Le paysage extérieur transformé par l'activité de l'homme notamment par les signes du développement industriel technique et technologique :

Dehors, il y a les routes, les voies ferrées les canaux, les usines, les lignes électriques à haute tension, les ponts, les tunnels, les ports, les gares, toutes ces lignes droites et toutes ces courbes qui dominent le paysage contemporain et lui imposent leur grandiose géométrie.

Comme on peut le constater Cendrars met en évidence, à côté des éléments - on pourrait dire des macro-objets- de la modernité (usines, lignes électriques, ports, gares, etc.) - la configuration physique de ce paysage en quelque sorte la planimétrie essentielle qui est constituée d'une manière synthétique par des lignes droites et par des lignes courbes qui vont dessiner une « grandiose géométrie ».

⁴⁵⁰ *ibid.*, p. 140.

⁴⁵¹ *id.*

⁴⁵² Claude Frioux, *Maïakovski par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1961, p. 84.

⁴⁵³ D'ailleurs Maïakovski exprime lui-même ses impressions lors de voyages à Bakou : « Le plus beau, c'est Bakou. Derricks, citernes, le meilleur des parfums, le pétrole, et au-delà la steppe. Et le désert ». Lili Brik, *Avec Maïakovski : entretien avec Carlo Benedetti*, op. cit., p. 118.

⁴⁵⁴ Serge Bernstein, Pierre Milza, *Histoire de la France au xx^e I. 1900-1930*, op. cit., p. 445.

Le paysage extérieur, de ce caractère urbain, est rappelé avec sa dynamique et son système sémiologique qui est résumé par un autre thème appartenant au moment des mathématiques : la « trigonométrie »⁴⁵⁵.

Cendrars se projette dans une réflexion personnelle sur la notion de progrès et d'esthétique, car la modernité imprime dans le quotidien sa marque, par le caractère utilitaire des matériaux comme le fer et l'électricité. Les poètes de ce début de siècle, comme Apollinaire, Cendrars et Maïakovski, sensibles à l'appel des signes de l'industrie, intègrent dans leurs œuvres ces représentations du réel en cela qu'il est utile. L'utilitaire se poétise.

En effet, Cendrars évoque le fer par des notations descriptives comme :

Tirées au cordeau et sans âge, les maisons et les rues ne sont
Que pierre et fer en tas dans un désert invraisemblable. (ACM127),
Puis c'est la cataracte d'un pont métallique (FR I. Le Formose183),
Vous voyez cette ligne télégraphique au fond de la vallée et dont le tracé rectiligne coupe la
forêt sur la montagne d'en face
Tous les poteaux en sont en fer (FR I. Le Formose225).

Les objets du quotidien ou du paysage et leurs matières sont inclus dans le poème dans toute la trivialité comme une représentation du réel et se présentent sans fioritures, ni ornement rhétorique. Les descriptions sont en effet minimales. Le réel est donné dans son caractère le plus abrupt, c'est-à-dire immédiatement perceptible comme ce qu'il y a de plus commun. La poésie ne recherche pas ici d'élévation mais un contact avec le réel. Cendrars ne s'embarrasse pas d'euphémisme ou d'omission. Sa poésie se fonde sur une rencontre directe avec le monde.

Maïakovski a accordé une place très importante aux matériaux qui représentent le monde moderne. On a déjà pu constater son engouement pour l'industrie. Tout ce qui connote l'évolution vers un monde moderne se trouve valorisé, dans la perspective d'élever la Russie arriérée au rang d'une nation évoluée. Il évoque, à l'instar de Cendrars, le fer comme élément du quotidien dans ce qu'il a de plus ordinaire par des notations descriptives et humoristiques de la nuit ou d'une ambiance :

Je leur filtrais un sourire dans les yeux, pour les effrayer
Des nègres riaient aux éclats en frappant le fer blanc
Et faisaient fleurir sur leur front une aile de perroquet. (V12-30 Nuit67),
Pour cerner d'une danse furieuse
la terre ennuyeuse comme une boîte de conserve, (V12-30 Hymne173),
Dans le restaurant l'électricité rendait tout roux (V12-30 Deux, trois choses...197).

Le fer et l'électricité sont des éléments constitutifs du quotidien. Maïakovski tente de convaincre, en tant que futuriste, de l'utilité de ces marques de modernité, montrant ainsi une volonté d'intégrer au discours poétique ce qui ne ressortit habituellement pas à la poésie. Maïakovski va même plus loin, il prend le matériau pour lui-même avant même l'objet qui le constitue. Dans *Vladimir Maïakovski tragédie*, Maïakovski place cette didascalie :

⁴⁵⁵ Rino Cortiana, « L'objet de la modernité », dans Claude Leroy (dir.), *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, Paris, Non lieu, 2009, p. 119.

V. Maïakovski seul. Des passants lui apportent de la nourriture : un hareng de fer pris à une enseigne, un énorme kalatch doré, des pièces de velours jaune. (PO1-VMT31)

Le hareng de fer, simple élément du décor urbain, se substitue à la nourriture. Mais Maïakovski place là une réflexion sur le monde dans lequel il vit, il dénonce la confusion entre le sentiment et sa représentation, l'attrait pour le caractère factice des choses qui supplante l'humanité, l'idée de pauvreté et celle de la faim. Ainsi le fer entre dans une argumentation. Mais il renverse cette menace dont il cherche à prévenir l'homme en montrant le caractère utile et le bénéfice qu'apporte la modernité. Le combat révolutionnaire commence dès lors à se mettre en place. Le fer, pris en tant que matière, comme dans ces vers :

Une conduite d'eau commence à étirer lentement une note. Le fer des toits se met à bourdonner. (PO1-VMT43)

va servir de référence au façonnement du monde qui se construit. Aussi le lyrisme poétique de Maïakovski se trouve imprégné de ces représentations de la modernité :

Aujourd'hui tu es assise là
le cœur corseté de fer. (V12-30 Lilitchka249)

Métaphoriquement le fer évoque le sentiment que représentent l'intransigeance et l'indifférence de la femme aimée. Ceci va devenir un élément clé de la poétique de Maïakovski.

Apollinaire accorde également une certaine place aux matériaux modernes :

La ville est métallique et c'est la seule étoile
Noyée dans tes yeux bleus
Quand les tramways roulaient jaillissaient des feux pâles
Sur des oiseaux galeux (ALC Un soir126).

L'espace urbain se trouve comme contaminé et donc redéfini par le métal qui lui confère toute sa modernité. Plus encore il utilisera ses références au métal pour évoquer la guerre :

Sous la tempête métallique
Je me souviens d'un lac affreux (CALL CASE D'ARMONS236),
Feu d'artifice en acier
Qu'il est charmant cet éclairage
Artifice d'artificier
Mêler quelque grâce au courage (CALL CASE D'ARMONS238).

Apollinaire exprime la dureté de la guerre par référence à la matière métallique qui symbolise une époque nouvelle faite de crainte et d'incertitude. Le métal fait progressivement partie du quotidien à plusieurs points de vue, c'est l'irruption progressive de la modernité qu'Apollinaire observe. Son propre quotidien en est le témoin comme lorsque le soldat façonne ses bagues pendant ses loisirs :

Quelque aluminium où tu t'ingénias
A limer jusqu'au soir d'invraisemblables bagues (CALL CASE D'ARMONS240).

Cette création artisanale, souvenir de son quotidien de soldat, montre toute la trivialité de ce monde auquel le poète se voit confronté.

De même dans un poème à Lou :

Que tandis que j'écris ma lettre appuyant mon papier sur une plaque de fibro ciment (PL484),

il associe l'écriture d'une lettre d'amour à un support très ordinaire. La matière utile, marque du réel le plus banal, prend une autre forme, c'est un support de la mémoire, des événements vécus et retranscrits poétiquement.

L'écriture intègre le matériau à son état brut en dépréciant la nature comme source antique de poésie. Les éléments ne jouent pas de rôle décoratif mais entrent dans les choix d'une représentation du réel dans ce qu'il a de plus tangible. En effet, pour Cendrars l'expérience du voyage en train catalyse les impressions que les matériaux procurent. En effet, le poète retranscrit les chocs subis :

Les démons sont déchaînés
Ferrailles
Tout est un faux accord
Le *broun-roun-roun* des roues
Chocs
Rebondissements (PR25),
Les carillons rouillés de Bruges-la-Morte (PR29),
Le train avait ralenti son allure
Et je percevais dans le grincement perpétuel des roues
Les accents fous et les sanglots
D'une éternelle liturgie (PR31).

Les allitérations /f/, /κ/ des vers à la page 25 et les énumérations créent un effet de rupture. C'est le matériau qui contribue à créer des sensations brutales, par une absence d'harmonie, au profit d'une grande discordance qui représente l'image du monde immédiatement perceptible par le poète voyageur.

Pour Maïakovski la thématique du fer et de l'électricité entre aussi dans l'appréhension du réel. L'expression de l'abstraction et des sentiments se fait par le biais de métaphores qui s'appuient sur la référence aux matériaux modernes :

Et derrière
la grille
nette
de la pensée de fer des fils électriques -
un édredon. (V12-30 Matin69),
Cols de cygnes des clochers,
tordez-vous dans le filet des fils électriques !
Dans le ciel une girafe dessinée est prête
à faire chatoyer ses toupets rouillés. (V12-30 De rue en rue75)

Maïakovski cherche à intégrer ces matériaux dans le tissu poétique métaphoriquement en cela qu'ils illustrent le progrès, une foi dans ce progrès et qu'ils sont à même de rendre le monde dans son caractère le plus sensible, le plus immédiatement perceptible. On retrouve là la rudesse de la poésie de Cendrars. Maïakovski associe la pensée aux fils électriques qui dessinent le tableau urbain dans une composition géométrique complexe et tortueuse. La modernité de l'électricité et la dureté du fer sont donc employées par Maïakovski pour traduire la force d'un discours poétique qui certes glorifie la modernité jusqu'à la propagande mais fait de sa poésie une poésie du réel qui s'éloigne des mièvreries clichés que le poète russe dénonce c'est-à-dire un lyrisme de la nature dans lequel Maïakovski ne se reconnaît pas et dans lequel il ne trouve pas à s'affirmer.

Utiliser des références aux matériaux modernes sert aussi à Apollinaire à appréhender le réel. La guerre représente la situation la plus forte et la plus prenante qui s'offre à lui de percevoir son époque au plus près et de la restituer poétiquement comme on le voit à travers ces exemples :

Et ces fils de fer électrisés
Ne pleurez donc pas sur les horreurs de la guerre (CALL CASE D'ARMONS228),
Les fils de fer se tendent partout servant de sommier supportant des planches
Ils forment aussi des crochets et l'on y suspend mille choses
Comme on fait à la mémoire (ALC Vendémiaire154)
Sur le palais il y a un haut tumulus de craie
Et des plaques de tôle ondulée
Fleuve figé de ce domaine idéal
Mais privé d'eau car ici il ne roule que le feu jailli de la mélinite (CALL LUEURS DES TIRS255).

Les matériaux s'imposent dans une association avec l'humain. C'est avec ironie qu'il rapproche les plaques ondulées d'un palais. L'opposition entre le quotidien sombre et dur du soldat et la magnificence imaginaire du palais renforce l'omniprésence des matériaux durs et la pression ressentie.

Apollinaire décrit le lieu où il se trouve :

Car la nuit je suis dans mon blockhaus éclairé par l'électricité en bâton (CALL OBUS COULEUR DE LUNE276),

Métalliques débris qui vous rouillez partout
O frères d'Italie vos plumes sur la tête (CALL OBUS COULEUR DE LUNE277)

le blockhaus montre que l'espace rétrécit autour du poète et semble peser sur lui par la dureté du métal. Apollinaire perçoit bien les matériaux comme marques du monde moderne. Il les perçoit, à la manière de Cendrars et Maïakovski, comme représentations du réel. La poésie se fait alors témoin de l'évolution du monde. Ce contact avec le monde par les matières comme le fer, par l'exploration de sensations à l'état le plus brut et instinctif contribue à exprimer un violent face-à-face avec le monde dans sa modernité.

On perçoit tout à fait cette idée chez Cendrars par l'évocation chère aux futuristes des gratte-ciel :

Seigneur, l'aube a glissé froide comme un suaire
Et a mis tout à nu les gratte-ciel dans les airs. (Pâq12),
Les gratte-ciel s'écartèlent (19 PO78),
A terre c'est un tas de fumier
Deux trois gratte-ciel y poussent (FR I. Le Formose189).

Ces géants du monde moderne fascinent le poète qui les intègre dans son œuvre en jouant sur les images et les métaphores. Ils représentent par leur nouveauté, le monde de demain accessible et sensible maintenant. La grandeur que l'on observe dans cette description métaphorique de Fiat :

J'envie ton repos
Grand paquebot des usines
A l'ancre
Dans la banlieue des villes (19 PO83),

semble l'élément le plus caractéristique de cet indéniable attrait. Le gigantisme, objet de fascination, correspond à cette appétence du poète bourlingueur pour la découverte du monde et à son impression d'être submergé par la diversité et la multiplicité des références à la modernité.

Ces éléments de modernité sont si bien intégrés dans le tissu poétique qu'ils deviennent un outil d'une nouvelle forme de poésie. En effet, le voyage en transsibérien est l'occasion d'envisager d'autres voyages rêvés, comme celui en avion :

Et je construirai un hangar pour mon avion avec les os fossiles de mammoth (PR28).

Plus encore dans la perspective du poème proche du documentaire comme l'a illustré Cendrars, les matières interviennent comme des éléments générateurs de poésie :

La cadence multipliée des charpentiers de fer sur leurs échafaudages
Le tocsin des riveuses pneumatiques
Le bourdon des malaxeurs de béton
Tous les déchargements et les tonnerres d'une machinerie nord-américaine qui explose et
percute dans cet infernal nuage de plâtras qui enveloppe toujours le centre de São Paulo,
où l'on démolit sans cesse pour reconstruire à raison d'une maison par heure ou d'un
gratte-ciel par jour [...] (FR II. São Paulo259).

L'ensemble des références, par les énumérations et le vocabulaire du bruit, donne, au monde moderne, un rythme cadencé, heurté qui se veut une imitation du réel jusqu'à procurer une impression désagréable. Le monde moderne est surtout fait du bruit de la matière mais aussi de la lumière électrique comme ici :

J'entends
Les sonnettes acharnées des tramways

Il pleut les globes électriques (19 PO71)

Ceci transcende le paysage stéréotypé pour une image plus violente du monde tel qu'il est perçu. Une esthétique du bruit, de la discordance et de la violence se met en place.

Ces matériaux constituent pour Maïakovski l'expression d'une vraie richesse esthétique. Il fonctionne par imprégnation du quotidien par le métal, qui sert de support à de nombreuses images :

Les canots dans les berceaux des entrées
Se serraient contre les mamelles des mères métalliques. (V12-30 Port79),
Sur les écailles d'un poisson de fer blanc
J'ai lu l'appel de lèvres nouvelles.
Et vous
Pourriez-vous
Jouer un nocturne
Sur la flûte des gouttières ? (V12-30 Et vous, vous pourriez ?81),
Lisez les livres de fer ! (V12-30 Aux enseignes83),
[...] les ponts tordent leurs bras de [fer]. (PO1-VMT27)

On voit, à travers ces exemples, que le poète soviétique recherche la présence du fer, par exemple des enseignes, ou transmet une vision du décor par des images de métal. Il associe l'humain au matériau. Dans le poème *150 000 000*, le fer joua un rôle décisif dans le combat entre Ivan et Wilson. Tout d'abord la lutte oppose les poètes :

Du côté des blouses —
les vers de fer des futuristes. (PO2-150M363)

Là encore le fer intervient pour la force qu'il symbolise et qu'il transmet aux vers. Mais l'ennemi Wilson ajuste son armure métallique :

(On a vissé le dernier boulon
de l'armure mécanique de Wilson.
On a monté jusqu'à son front son casque blindé,
et il fonce vers Ivan.) (PO2-150M359).

Le fer est l'arme qui donne à Wilson un caractère dangereux et menaçant car il utilise les instruments qui peuvent lui donner un avantage face à un Ivan démuni. Cependant Ivan défie l'assurance de Wilson, tel un cheval de Troie :

Wilson s'arrête et attend,
le sang devait jaillir, mais
de la blessure
soudain
un homme surgit
Et c'est parti !
Des gens,
des maisons,
des cuirassés,
des chevaux,
sortent par l'étroite coupure. (PO2-150M367)

il libère, contre toute attente, la force des hommes, des machines comme les cuirassiers. Il s'agit là pour Maïakovski de convaincre de s'engager dans la modernité en accédant aux ressources qu'elle contient car le mouvement épique engagé par la libération des hommes et des armes contenus dans le « cheval » symbolise un espoir et un grand élan.

De même dans la pièce *Mystère Bouffe*, Maïakovski rappelle de façon récurrente l'importance de l'électricité :

[...] les services rendus par l'électricité créent un calme fashionable. (PO2-MB57),
Vous vivrez au chaud
et dans la lumière
en faisant mouvoir l'électricité par les vagues. (PO2-MB161),
Ça peut servir
pour l'électrification .
C'est pas la peine de faire gronder les tonnerres pour rien ! (PO2-MB219),
L'ALLUMEUR DE RÉVERBÈRES
Mais cessez de brailler !
C'est
l'électrification ! (PO2-MB255),
Voilà qu'avancent un tracteur électrique,
une semeuse électrique,
une batteuse électrique ! (PO2-MB257)

D'abord c'est « l'Homme », sorte de Christ laïc qui annonce, comme une prophétie, l'utilité de l'électrification puis c'est l'ouvrier qui découvre, par des hyperboles, la magnificence des promesses de cet outil d'avenir. Mais pour orienter sa propre poésie vers les voies que semble dessiner l'avenir, comme le perçoit le poète, Maïakovski se présente ainsi :

Moi, intrépide,
je porte aux siècles ma haine des rayons du jour
l'âme tendue comme un nerf de cuivre,
je suis l'empereur des lampes. (PO1-VMT29)

il met en valeur son statut d'être désigné, sorte de prophète des temps modernes, et de manière imagée s'associe à ces matériaux. Le choix de l'usage de ces images octroie la possibilité au poète de déployer un imaginaire riche et une sensibilité à fleur de peau⁴⁵⁶.

Pour Apollinaire aussi l'évocation de ces matériaux montre la richesse d'une nouvelle ère qui se profile. Il transmet la vision d'un Paris moderne :

Soirs de Paris ivres du gin
Flambant de l'électricité (ALC La chanson du Mal-Aimé 59).

Le jeu des métaphores qui inclut l'électricité apportent une animation musicale et picturale :

O vous chers compagnons
Sonneries électriques des gares chant des moissonneuses (ALC Le voyageur79).

⁴⁵⁶ En évoquant la « féerie », il se rapproche du merveilleux qu'Apollinaire déploie dans le contexte de la guerre.

Il dresse le tableau de villes personnifiées qui reflètent l'agitation humaine. La modernité s'associe au thème du mouvement pour montrer la diversité du monde qui s'offre au poète. Il utilise ses références aux matériaux modernes associées à des références au passé :

Et les roses de l'électricité s'ouvrent encore
Dans le jardin de ma mémoire (ALC Les fiançailles¹³¹),

cette association paradoxale rappelle toujours le lyrisme mélancolique d'Apollinaire qui ne peut évoquer la modernité sans exprimer le poids du passé.

Il intègre donc les matériaux modernes dans l'expression des sentiments, dans le poème « Liens » avec l'évocation des « Câbles sous-marins » (CALL ONDES¹⁶⁷). Par association d'idées il énumère toutes sortes de représentations de liens passant de « cordes » à « câbles sous-marins ». Si Apollinaire n'engage pas un enthousiasme dans l'évocation de la modernité aussi poussé que Maïakovski, il manifeste un intérêt qui lui permet de confronter passé et présent et trouve là une occasion de réactiver sa mélancolie dans un lyrisme moderne.

Les matériaux modernes employés dans les vers d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski ne se révèlent pas être une décoration gratuite et superficielle ou encore un engouement passager. Il s'agit de lire le réel avec la force d'une sensation exacerbée. La modernité s'offre à eux dans le quotidien et le caractère utilitaire de ces objets poétisés.

1. 3. 1. 3. Les machines, nouveau peuple du monde moderne.

Après les matériaux, les poètes s'intéressent aux machines représentatives de la modernité en cela qu'elles évoquent le monde industriel, l'activité et le travail. Les machines représentent concrètement les progrès scientifiques et techniques appliqués dans le monde dans la réalité de tous les jours. Elles fascinent les poètes futuristes comme Maïakovski. Christophe Marchand-Kiss le suggère :

Les techniques le fascinent parce qu'elles sont facteur de progrès, mais aussi pour leur poésie. L'époque est à la production, et les artistes les écrivains doivent s'engager dans ce processus. Mettre l'art au service du quotidien : pour cela, abolir les frontières entre les différentes disciplines artistiques, et même entre l'art et ce qui n'en est pas⁴⁵⁷.

La sensibilité aux progrès techniques pose la question du rapprochement entre l'art et la vie. La poésie ne peut pas rester insensible à ce qui se passe autour d'elle. Christophe Marchand-Kiss le montre ainsi : « L'art de circonstances pour saisir au plus près la réalité, intriquant l'art et la vie, sans hiérarchie des objets⁴⁵⁸ ». L'art ne se fait pas méprisant à l'égard des

⁴⁵⁷ Christophe Marchand-Kiss, Vladimir Maïakovski, *Anthologie*, traduit du russe par Claude Frioux, Paris, Textuel, coll. « L'œil du poète », 2004, p. 12.

⁴⁵⁸ *ibid.*, p. 16.

réalités triviales, au contraire la poésie transmet l'immédiateté contenue dans le progrès technique. Claire Daudin évoque l'apport des progrès technique ainsi :

Grâce à la technique, une véritable révolution s'opère dans les modes de production : l'usine, avec ses machines gigantesques, remplace l'atelier. Le temps d'exécution diminue, les quantités produites augmentent. Ces transformations affectent l'environnement : des régions industrielles se développent les villes s'accroissent. Changeant de dimension, la ville change également de visage : l'électricité rend possible l'éclairage la circulation des tramways⁴⁵⁹.

On s'aperçoit donc que le progrès technique et sa rapidité transforment les mentalités car ils transforment le quotidien et le paysage. Les poètes ne peuvent qu'y être sensibles. Marie-Louise Lentengre l'analyse ainsi :

Les objets, les villes, les machines du monde moderne sont présents dans les poèmes d'Apollinaire, mais ce n'est ni à la manière futuriste (car il ne renie pas les êtres) ni à la manière surréaliste (il ne recherche pas la perception mentale pure) ; comme le paysage rhénan ou la forêt *créatrice de prestiges*, ils sont élevés à la dignité d'objets lyriques, ils se font eux-mêmes source de lyrisme : tour Eiffel ou siphons enfumés, ponts de Paris ou aéroplane, rues de Londres, de Paris ou de Prague, bas quartiers, arbres lointains, bruits et lumières, mille détails disent bien avant *Calligrammes* l'attachement d'Apollinaire au domaine du visible et du sensible. Domaine du devenir, dont se détourne le symbolisme idéaliste, et que le poète d'*Alcools* regarde parce qu'il a encore foi en la capacité de saisie et de transfiguration du réel de la part du langage poétique⁴⁶⁰.

Les poètes ont la capacité de percevoir les sources de lyrisme et de poésie dans le monde contemporain et dans le spectacle que celui-ci leur offre dans ses transformations et sa discontinuité peut-être perturbante. Le monde s'offre comme un terrain d'observation, de quête de l'identité mais aussi comme une vision toujours renouvelée voire instable.

Pour ce qui est de Cendrars, Marie-Paule Berranger évoque sa relation avec la machine :

Cette apologie du progrès technique et de la machine parfaite aux engrenages luisants, bien qu'on la retrouve à l'époque dada chez Picabia, relie Cendrars au modernisme et au futurisme plutôt qu'aux avant-gardes d'après 1916. C'est à quoi ont été sensibles les amis brésiliens qui l'invitent en 1924 à découvrir le Nouveau Monde ; ils ne se doutaient pas que Cendrars après 1915, sans renoncer au mythe de la machine, avait vu très lucidement en la guerre son corollaire, et dans l'emballement de la productivité la mise en branle d'une force de destruction. [...] Marcel Duchamp et Francis Picabia (« La fille née sans mère ») ont dévoyé la machine, l'ont fait fonctionner à vide, ont exhibé la part symbolique et sexuelle de cette fascination qu'elle exerce. Cendrars en 1926 reprend dans *Moravagine* le texte écrit au Brésil, « Le principe d'utilité », et continue de faire l'apologie du progrès technique. Mais il sait désormais dans sa chair que la négativité est aussi à l'œuvre : les belles catastrophes, chutes de ponts et d'avions, sont la contrepartie de l'essor. *Le Panama* montrait déjà la machine empêtrée, arrêtée dans son mouvement par la revanche de la nature, prise de vitesse par une forêt vierge plus rapide que les locomotives et le progrès des hommes⁴⁶¹.

Ainsi Cendrars trouve, dans l'observation du progrès technique, une source d'enthousiasme mais aussi la révélation de ses propres perceptions et inquiétudes, le progrès technique est

⁴⁵⁹ Claire Daudin, *Apollinaire Alcools*, op. cit., p. 9, 10.

⁴⁶⁰ Marie-Louise Lentengre, *Apollinaire : Le nouveau lyrisme*, Paris, J.-M. Place, 1996, p. 209, 210.

⁴⁶¹ Marie-Paule Berranger, « Du monde entier au cœur du monde » de Blaise Cendrars, op. cit., p. 93, 94.

fascinant parce qu'il est nouveau mais aussi parce qu'il est dangereux et qu'il contient l'expression de la violence des hommes et du monde. Yvette Bozon-Scalzitti souligne également cet aspect double dans l'œuvre de Cendrars : « ce rythme à deux temps d'envol et de chute, de fuite et de retour, par cette tension, cette oscillation⁴⁶² » et suggère que la guerre a contribué à la désillusion de Cendrars, « la machinerie sinistre de la guerre ayant éteint la joie de la machine⁴⁶³ », mais comme le montre Jacqueline Chadourne, Cendrars se trouve partagé entre une forme d'optimisme devant le progrès technique et la conscience de la destruction qui lui est conjointe⁴⁶⁴. Cendrars a pris très tôt conscience de l'ambivalence que représentait le progrès technique que sa poésie retranscrit dans cette opposition entre espoir et violence.

Maïakovski se situe plus dans une sorte d'élan que le poète soviétique appliquera dans ses utopies. Christian Soleil précise la place de Maïakovski dans ce contexte :

L'époque est aussi en elle-même une époque heureuse parce qu'elle croit au bonheur. Le bonheur, à la fin du XIX^e siècle, au plein cœur de l'Europe comme dans ses confins, c'est bien sûr le progrès, et d'abord le progrès scientifique, technique, technologique. C'est le progrès qui arrache les paysans à leur terre et les fait affluer vers la ville ; c'est ce progrès, avec la ville, qui fait se développer une pensée bouillonnante née notamment dans l'esprit d'un brillant économiste et philosophe : Karl Marx. [...] Le socialisme gagne du terrain en même temps que l'électricité. [...] Dans ce monde d'utopie incarnée, ce monde adolescent finalement, qui croit que le bonheur est possible plus tard, dans un avenir proche, grâce à des avancées matérielles, et se fourvoie dans l'espoir quand le bonheur est avant toute une exigence de l'immédiateté, un art de vivre sans espoir ni désespoir, sans urgence mais sans attendre, sans le stupide espoir qui aveugle, qui corrompt, qui pourrit tout, dans ce monde de progrès, la mort du père de Vladimir, par son caractère hasardeux et tellement banal, marque l'effondrement de tout ce que le jeune poète a toujours connu⁴⁶⁵.

Maïakovski constate, à plusieurs reprises, la fragilité de ses convictions quand, lucidement, il observe le monde dans lequel il vit toujours victime des mêmes principes sclérosants. Le poème *Sur ça* reprend cette idée par la dénonciation de la Nouvelle Politique Economique. Pour resituer le point de vue d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski, Georges-Emmanuel Clancier évoque Émile Verhaeren comme un précurseur des poètes dans la relation avec le progrès technique ainsi : « Verhaeren entreprit de magnifier cette vie dans son aspect le plus moderne, dans son épopée machiniste, ses “ Villes tentaculaires », ses mouvements de masse⁴⁶⁶ ». Gérard Peylet suggère aussi l'évolution de la littérature fin de siècle qui renie la nature : « La nature est donc volontairement étouffée, bafouée, parce qu'elle est méprisable à force d'être banale, commune. Toute tentative pour la recréer passe d'abord par la négation, son étouffement ou son travestissement. L'artificiel apparaît nettement ici comme une

⁴⁶² Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 27.

⁴⁶³ *id.*

⁴⁶⁴ Jacqueline Chadourne, *Blaise Cendrars : Poète du Cosmos*, op. cit., p. 81.

⁴⁶⁵ Christian Soleil, *Vladimir Maïakovski : Poésie du naufrage*, op. cit., p. 19, 20.

⁴⁶⁶ Georges-Emmanuel Clancier, *Panorama de la poésie française de Rimbaud au Surréalisme*, Paris, P. Seghers, 1970, p. 138.

Georges-Emmanuel Clancier ajoute, pour montrer le rôle important de Verhaeren : « Verhaeren aura eu le mérite d'avoir cherché une beauté nouvelle dans ce que les poètes de sa génération ignoraient ou méprisaient : le travail des hommes et ses machines, et d'avoir ouvert sa poésie à une générosité fraternelle ». *Ibid.*, p. 140.

barrière, un garde-fou⁴⁶⁷ ». Cependant Gérard Peylet relève un paradoxe concernant le thème de la machine :

Il semble paradoxal d'associer le thème de la machine à la littérature fin de siècle que nous avons plusieurs fois définie par son refus du présent et du positivisme. Et pourtant la machine hante l'univers romanesque fin de siècle. Elle est au cœur du défi contre nature de Des Esseintes et de celui d'Edison dans *L'Ève future*. Quand elle fascine l'âme fin de siècle, elle apparaît comme un substitut, une compensation. On rêve à la machine pour remplacer la nature défaillante. Mais il arrive que l'attitude de l'artiste décadent soit plus ambiguë en face d'elle : la machine représente à la fois l'artifice réparateur et le progrès technologique synonyme d'esprit positif, utilitaire, mercantile. Dans les contes marqués par la cruauté et la dérision, Marcel Schwob et Villiers de l'Isle-Adam nous laissent un témoignage de cette double attitude. La science devient même une image du mal qui menace de déshumaniser l'homme. [...] Dans le récit de Schwob, la machine supprime la voix humaine, dans celui de Villiers, elle supprime l'ouïe⁴⁶⁸.

Il est intéressant de noter ce rapport ambigu et ambivalent avec la machine et la modernité. Les futuristes, comme on l'a vu, ont entrepris de renoncer complètement à la nature, qui appartient au stéréotype du passé, pour mettre en valeur la machine, qui ne servira plus de « compensation » mais de représentant de l'art nouveau. Cependant la notion de déshumanisation de la ville moderne est présente dans l'œuvre d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski.

Les machines transmettent au monde qu'elles animent un mouvement et un rythme qu'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski ont retranscrit dans plusieurs poèmes.

Cendrars est souvent attentif, dans ses voyages, au monde industriel comme on le voit ici :

On est enfin à quai un quai rectiligne moderne armé de grues de Duisburg (FR I. Le Formose212).

Le motif de la « grue », comme élément caractéristique du paysage portuaire est familier au poète voyageur qui l'utilise pour le mouvement qu'il confère au port, lieu où les voyageurs débarquent et se quittent. Il évoque cette image aussi dans le but de construire la composition d'un tableau où les notations géométriques structurent le décor des adieux. L'observation qu'il fait du port dans les vers suivants :

Pourtant il y a là une ville de l'activité une industrie
Vingt-cinq cargos appartenant à dix nations sont à quai et chargent du café
Deux cents grues travaillent silencieusement
(A la lorgnette on distingue les sacs de café qui voyagent sur les trottoirs-roulants et les
monte-charge continus [...]) (FR I. Le Formose218),

s'appuie sur des notations précises qui mettent en valeur un paysage purement occupé d'une activité industrielle⁴⁶⁹. Par ailleurs ce motif des grues se fait personnification :

⁴⁶⁷ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 entre décadentisme et modernité*, op. cit., p. 132.

⁴⁶⁸ *Ibid.* p. 153.

⁴⁶⁹ Il insiste sur le nombre mais occulte toute dimension sonore. Seul le graphisme de ce paysage est montré:

Quand les grues gigantesques des éclairs vident les péniches du ciel à grand fracas et déversent des bannes de tonnerre (19 PO73).

Les grues animent alors le décor par leur activité et leur efficacité.

Cendrars s'avère particulièrement sensible au fonctionnement des machines, des moyens de transport qu'il emprunte. On le voit avec le train :

Dans les déchirures du ciel les locomotives en furie
S'enfuient,
J'ai vu des trains de 60 locomotives qui s'enfuyaient à toute vapeur pourchassés par les
horizons en rut et des bandes de corbeaux qui s'envolaient désespérément après
Disparaître
Dans la direction de Port-Arthur (PR31),

et le bateau :

Aux formes surbaissées et à bouche arrondie sont venues s'ajouter les longues coquilles aux
tours d'hélice nombreux
La coquille renflée et polie (FR III.242).

Le fonctionnement de la machine est perçu comme intrinsèque au voyage mais aussi comme miroir du propre état d'esprit de Cendrars, qui applique ceci à la machine à écrire :

Ma machine bat en cadence
Elle sonne au bout de chaque ligne
Les engrenages grasseyent (FR III.239).

Le mouvement et la nervosité de la machinerie du bateau ou du train se transmettent à l'écriture, ils deviennent des éléments déclencheurs d'écriture au point d'en modeler le rythme.

En tant que poète futuriste, Maïakovski accorde une place importante aux machines dans ses poésies et manifeste un enthousiasme qu'il exprime par la poétisation du travail industriel des usines. Ceci représente l'évolution d'une Russie qui se modernise. Dans la pièce *Mystère Bouffe*, les adjuvants des impurs se trouvent être les machines :

LE MINEUR
J'entends un chant,
un grondement de roues,
le souffle régulier des fabriques... (PO2-MB243),
Avalez l'espace,
respirez au souffle des machines.
C'est seulement sur les machines
que nous marcherons vers l'avenir. (PO2-MB245)

L'humanisation des fabriques par l'image du souffle et les verbes de mouvement confèrent un enthousiasme communicatif. Les machines seront alors les armes des prolétaires qui

La ville est cachée derrière les hangars plats et les grands dépôts rectilignes en tôle
ondulée (FR I. Le Formose219).

Des kilomètres de fabriques,
couvertes de drapeaux. (PO2-MB259)

LES MACHINES
N'aie pas peur !
Tourne la manette !
*Le chauffeur tourne la manette. Des globes s'allument. Les roues se mettent à tourner. Les
impurs regardent avec une surprise ravie. (PO2-MB275)*

Plus terrible que les tanks
que les compagnies des armées.
sans ventre,
avec cent bouches
et un million de dents,
voici que se dresse et se précipite la faim
Elle ronge la ville qu'elle casse comme une noix.
Elle ratisse la campagne et fait craquer ses os.
Et les hommes.
les hommes et les bêtes.
elle se les envoie simplement dans la bouche
par poignées.

Devant elle
l'oreille affûtée,
lui nettoyant la voie,
avance la ruine.

Une usine respire —
La ruine l'entend.
La ruine entend que la fabrique respire.
Un grand coup contre la fabrique,
et la fabrique est renversée. (PO2-150M375),

Elle étouffe l'usine,
et l'usine n'est plus que ruine.
Elle détruit les rails avec un bout de fer en guise de massue.
Tout est ruiné,
tout périt,
tout gît à terre.

Préparez-vous!
A l'attaque !
Encore un effort !
Suez sang et eau !

La gorge de la faim,
le gosier de la ruine,
enserrons-les
dans le nœud coulant des voies de chemin de fer.
(PO2-150M377)

En créant un ennemi par cette allégorie il engage les prolétaires dans un combat pour éviter tout affaiblissement de l'esprit de la révolution. Il illustre le registre épique en dramatisant la situation par la répétition du mot « ruine » ainsi que de « faim » et par des verbes d'action violente. Maïakovski s'engouffre dans la modernité pour porter l'enthousiasme de la révolution, entretenir l'esprit de révolte en grossissant, de façon imagée, la menace qui attaque la « fabrique », représentation du peuple.

Ainsi Maïakovski fait de l'industrie et des machines qui la représentent un outil d'argumentation et de propagande et même une arme dans le combat révolutionnaire. La poésie s'en fait le témoin, comme il l'affirme :

Moi qui glorifie la machine et l'Angleterre
je suis peut-être tout simplement,
dans le plus ordinaire des évangiles,
le treizième apôtre. (PO1-NP101)

En établissant un rapport entre la machine et le rôle de l'apôtre, il montre la voie d'une nouvelle croyance dans le pouvoir des machines et de l'industrie⁴⁷⁰.

Mais l'enthousiasme du poète n'occulte pas chez lui une réflexion sur le rôle qu'il attribue aux machines. Dans *Mystère Bouffe* un chauffeur s'adresse ainsi à la machine :

Combien de nous ont été estropiés par les machines !
Tout ce que vous voulez, c'est vous faire les dents sur les ouvriers ! (PO2-MB265)

Les choses répondent :

Pardon, les ouvriers !
Les ouvriers, pardon !
Nous étions
les esclaves du rouble,
les esclaves du propriétaire d'esclaves.
Il nous forçait à être des chaînes ! (PO2-MB265),

les machines s'excusent :

Pardon, les ouvriers
Les ouvriers, pardon !
Vous nous avez assemblées,
extraites,
coulées.

⁴⁷⁰ Façonner le monde est l'objet de l'argumentation de Maïakovski comme on peut le voir :
Le monde entier
fondu dans les hauts fourneaux des révolutions
coule en une seule grande cascade... (PO2-MB73)
La métaphore employée dénote une volonté d'union. Rassembler est alors l'objectif du poète.

Mais on s'est emparé de nous,
on nous a asservies. (PO2-MB267)

La naïveté apparente du dialogue entre machines et ouvriers révèle une intention plus sérieuse. Le fait de prévoir les objections des ouvriers, dues à leur méfiance vis-à-vis des machines, ressortit à une réflexion du poète sur ce thème. La poésie devient alors réceptacle d'une parole engagée et l'on constate que Maïakovski va donc plus loin que Cendrars dans l'évocation de cette modernité industrielle. Son combat politique l'a amené à considérer la modernité dans le contexte d'une lutte sociale dans laquelle les machines représentent non seulement un symbole mais aussi une arme de propagande.

Apollinaire ne fait pas du motif des machines un outil de combat mais les évoque dans la perspective du changement historique qu'il observe. Le poème « Vendémiaire » est construit autour de la succession des villes qui prononcent un discours ancré dans la modernité, comme par exemple les villes du Nord :

O Paris nous voici boissons vivantes
Les viriles cités où dégoisent et chantent
Les métalliques saints de nos saintes usines
Nos cheminées à ciel ouvert engrossent les nuées
Comme fit autrefois l'Ixion mécanique
Et nos mains innombrables
Usines manufactures fabriques mains
Où les ouvriers nus semblables à nos doigts
Fabriquent du réel à tant par heure
Nous te donnons tout cela (ALC Vendémiaire150).

Le lexique de la vie industrielle largement exposée ici côtoie le vocabulaire religieux. Il sacralise ainsi les machines. Dans cet échange langagier et urbain règne une tonalité optimiste. Apollinaire se fait l'écho sensible et enthousiaste de la construction du monde de demain, comme une source de poésie à venir en créant une ode au monde moderne :

Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers
Sur le quai d'où je voyais l'onde couler et dormir les bélandres

Ecoutez-moi je suis le gosier de Paris
Et je boirai encore s'il me plaît l'univers (ALC Vendémiaire154).

De plus dans le poème « Les collines » il met en scène les machines :

Ordre des temps si les machines
Se prenaient enfin à penser
Sur les plages de pierreries
Des vagues d'or se briseraient
L'écume serait mère encore (CALL ONDES172).

Pour lui, l'usage du conditionnel et la projection dans l'avenir montrent un souci d'anticipation, comme l'emblème d'un renouveau. La rupture avec le passé n'est pourtant pas complète pour Apollinaire. Le monde aujourd'hui est l'héritier d'hier, en faisant référence à

l'image de l'industrie du XIX^e siècle, il évoque une marque de la modernité passée. En cela, l'enthousiasme des poètes d'avant-garde comme Maïakovski se trouve ici nuancé par une nostalgie mélancolique, véritable marque de fabrique d'Apollinaire. On retrouve cette idée dans ce vers :

O vieux monde du XIX^e siècle plein de hautes cheminées si belles et si pures (CALL LUEURS DES TIRS262),

grâce à l'invocation lyrique de cette époque du XIX^e siècle, il rappelle ce que fut la modernité du siècle dernier pour la confronter au siècle présent, en particulier à la guerre qui va générer un monde nouveau mais inquiétant.

Dans une poésie qui fait, à partir du laid et du trivial, du beau et qui fait entrer la modernité et la trivialité qui en découle dans le texte, le réel et l'utilitaire deviennent par leur poétisation une nouvelle esthétique.

Ainsi Cendrars, en tant que voyageur qui retranscrit impressions et observations, décrit d'une manière documentaire ces machines :

Vous vous êtes enrichi en enterrant les cholériques
Envoyez-moi la photographie de la forêt de chênes lièges qui pousse sur les 400 locomotives
abandonnées par l'entreprise française (Pa60).

L'ensemble de ces vers est construit sur un parallèle établi entre les traces de la civilisation avec les machines abandonnées de l'entreprise du Panama et la nature qui reprend ses droits. Au-delà d'une simple description, Cendrars suggère une dualité entre la modernité et la nature. On peut voir une forme d'ironie dans cette idée que la nature, par ailleurs rejetée par les futuristes, est capable de supplanter les symboles glorifiés de la modernité. De même dans un poème « Construction » consacré à la peinture de Fernand Léger, Cendrars montre ce rapprochement entre les éléments de la nature et la machine :

Ossification.
Locomotion.
Tout grouille
L'esprit s'anime soudain et s'habille à son tour comme les animaux et les plantes
Prodigieusement
Et voici
La peinture devient cette chose énorme qui bouge
La roue
La vie
La machine
L'âme humaine
Une culasse de 75
Mon portrait (Pa92).

La succession de vers courts permet une description poétique de la peinture de Léger ainsi qu'une intégration dans le tissu poétique d'éléments triviaux de la modernité. Cendrars choisit donc d'incorporer les machines dans ses descriptions de paysages tout en rejetant tout cliché

symbolique trop facile mais sans pour autant ôter la présence de la nature. De même le laid côtoie le beau :

Des fumées des cheminées des grues des lampes à arc à contre-jour (FR I. Le Formose184).

Même le laid devient une nouvelle forme d'esthétique d'une poésie qui se rapproche du réel au point de devenir documentaire en accordant une large place aux éléments concrets comme on le voit dans ces descriptions:

Une jetée en béton arme et une toute petite grue
Une deuxième jetée en béton armé et une immense grue
Une troisième jetée en béton armé sur laquelle on édifie des hangars en béton armé. (FR III. 245)

Le poète-voyageur recherche dans ses pérégrinations l'exotisme, l'ouverture que procure la découverte de l'inconnu et des références au monde moderne qu'il observe même dans les endroits les plus inattendus, au bout du monde.

L'irruption du réel, que représente la machine, dans le poème, est prônée par Maïakovski. Son combat politique et plus encore la volonté de renouveler une poésie jugée trop mièvre justifient cette intégration du réel.

Les machines et les usines sont alors employées par Maïakovski comme comparants dans des métaphores. Elles envahissent alors le tissu poétique comme ici :

Et tandis qu'il était là, pendu,
dégoûtant,
tout petit,
dans les boudoirs des femmes,
— fabriques sans fumée ni cheminées —
on produisait des baisers par millions,
des baisers de toutes sortes,
des grands,
des petits,
avec les leviers charnus des lèvres bruyantes. (PO1-VMT59)

Le rapprochement pourtant inattendu entre l'amour factice prodigué dans les « boudoirs des femmes » et les « fabriques » qui produisent des baisers à la chaîne crée une imbrication entre le monde industriel que Maïakovski a souvent évoqué dans son combat et des thèmes lyriques⁴⁷¹. Ce réseau d'image fait entrer le réel et la modernité dans la création poétique montrant par là que la poésie de Maïakovski ne se réduit pas uniquement à une basse propagande pour l'État soviétique. La modernité de l'époque provoque les transformations du

⁴⁷¹ On le voit à l'image qu'il donne du temps qui passe :
Ici on est sérieux
et très occupé.
Les uns ravaudent les nuages,
d'autres alimentent le four du soleil. (PO1-H243)

langage poétique en s'incluant dans un réseau d'images. Le registre épique se trouve lié au registre lyrique :

Toute la machinaille
 expirait
 dans un dernier sursaut de ses petits leviers.
 Dans les fabriques-sépulcres
 la rouille
 dévorerait le fer [...] (PO3-*Aux ouvriers de kourtsk*255).

L'usage de la personnification des éléments industriels crée une humanisation de la modernité en jouant sur la compassion. On a reproché à Maïakovski l'orientation politique et propagandiste de ses écrits mais on constate que la réalité est différente. Maïakovski, en évoquant les machines, montre ses préoccupations esthétiques. Le texte poétique intègre des réflexions sur les outils du combat politique, par un souci de faire une place à l'expression de la modernité et à la poétisation des machines, éléments triviaux par définition.

Si Apollinaire a moins développé le thème des machines que Cendrars et Maïakovski, il a tout de même intégré ce motif dans certains de ses poèmes. Comme le montre Anne Clancier, dans la poésie d'Apollinaire, les « mannequins sont animés⁴⁷² », « les machines sont comparées à des femmes effrayantes » dans le poème *1909*⁴⁷³.

Dans « Zone », le poète trouve l'occasion dans sa déambulation de se confronter aux changements qu'offre le monde et en particulier la rue :

J'aime la grâce de cette rue industrielle
Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes (ALC Zone40).

Le vocabulaire appréciatif employé démontre la volonté d'esthétiser cette modernité en associant « grâce » et « industrielle ». Apollinaire va consacrer un poème, « Au prolétaire », au monde de l'industrie. Si cette thématique n'est pas fréquente dans sa poésie, comme elle peut évidemment l'être dans celle de Maïakovski, on peut constater le souci de faire du réel, même laid, un objet poétique :

Mêlés aux chocs d'outils les bruits élémentaires
Marquent dans la nature un bon travail austère
L'aquilon juste et pur ou la brise de mai
De la mauvaise usine soufflent la fumée
La terre par amour te nourrit les récoltes
Et l'arbre de science où mûrit la révolte (GM 520).

Le lexique du travail et des outils contribue à bâtir le tableau d'une vie difficile qui oppose le silence au bruit des machines mais qui dégage une forme de beauté.

L'action du travail devient dans le poème une œuvre d'art. Apollinaire est sensible aux mutations du monde comme on le voit dans cette comparaison :

⁴⁷² Anne Clancier, *Guillaume Apollinaire : les incertitudes de l'identité*, op. cit., p. 42.

473 *Id.*

Qui veut vivre et mourir dans l'amour et l'effroi
Les usines sont plus hautes que les églises
Et les villes le jour ce sont des soleils froids (GM564).

Il a pour souci de retranscrire un monde tout en contrastes, proche d'un passé encore présent à l'aube d'une ère nouvelle à définir. Le réel devient objet de poésie dans sa trivialité.

Les machines et les usines s'imposent de manière incontournable dans le monde de ces poètes qui en font des objets d'observation et les intègrent dans leurs vers, en créant une esthétique du trivial. La machine, dans son caractère utilitaire, devient œuvre d'art. Le cadre, dans lequel s'exprime cette nouvelle esthétique, est la ville, observée par les poètes.

1. 3. 2. La ville.

L'un des thèmes majeurs de la poésie moderne semble bien être la ville. La poésie de Baudelaire laisse une place importante à la ville dans un double mouvement d'attraction et de d'horreur. Les changements qui transforment la société se mesurent à une urbanisation croissante.

1. 3. 2. 1. Le monde urbain.

De l'urbanisation croissante au motif littéraire.

L'urbanisation connaît des progrès importants. La population des pays industrialisés devient citadine entraînant une nouvelle culture urbaine de masse. Les villes s'étendent pour accueillir de nouveaux habitants, ouvriers et employés. La société connaît des mutations importantes qui transforment le regard porté sur la ville. L'urbanisme devient l'objet de réflexion qui vise à transformer et adapter la conception de l'espace.

Serge Bernstein et Pierre Milza expliquent ainsi le développement de l'espace urbain :

Le monde urbain est lui-même en pleine expansion. De 1921 à 1931 en effet, plus de deux millions de personnes sont venues s'installer dans les villes, cette croissance rapide s'opérant essentiellement au profit des agglomérations de plus de 100000 habitants et en premier lieu de la périphérie parisienne [...]⁴⁷⁴.

De fait, la littérature suit l'évolution de la société, témoin de son époque, elle accorde une place plus importante au décor urbain. Deux paysages s'affrontent : la nature comme objet d'inspiration se voit supplantée par le paysage urbain qui ouvre des perspectives nouvelles⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ Serge Bernstein, Pierre Milza, *Histoire de la France au xx^e I. 1900-1930*, op. cit., p. 442.

⁴⁷⁵ André Lagarde et Laurent Michard le montrent ainsi :

Si le début du XIX^e siècle avait rouvert au lyrisme « la grande nature fermée », il est significatif qu'aux approches de 1900 la poésie se voue plutôt au décor urbain, déjà imposé par le roman (les Goncourt, Zola) et la peinture impressionniste (Manet). Vigny il est vrai avait dès 1831 évoqué, dans une *Élévation*, Paris « fournaise » où bouillonne l'avenir. Baudelaire, théoricien de la « modernité », avait plus tard cherché un lourd enchantement «

La ville devient source d'inspiration qui s'illustre par le choix de décrire une atmosphère et une population qui donnent vie au décor mais Jean-Pierre Richard va plus loin dans l'analyse du rapport entre Baudelaire et le « paysage parisien » ainsi :

Du paysage exotique, le paysage parisien constitue le très exact revers. Pour cadre géographique il a la grande ville ; pour site temporel il élit non plus une origine mais un terme, un présent-limite, cette durée fragile, chaque jour condamnée à mourir et renaître, que Baudelaire nomme la *modernité*. Surtout il pose pour postulat premier l'horreur de la nature, la haine de la fécondité et de l'épanchement, le culte de l'artifice. Point de sève dans ses murailles : c'est le règne du minéral, de l'inanimé, des substances que le rêve parisien a dépouillées de toute initiative intérieure, de toute vertu radiante et réduites à l'état de plages muettes, de façades, de décors ou de miroirs. Rien dans l'objet urbain ne devant s'opposer aux décrets de la volonté humaine, la ville baudelairienne se définirait assez bien comme un univers du jouet⁴⁷⁶.

La réflexion sur le temps et le présent s'offre dans le cadre d'un espace factice. L'humanité peuple le décor de la ville en lui transmettant une énergie vitale et des émotions⁴⁷⁷. L'unanimité s'est intéressé à ce thème comme le montre Georges-Emmanuel Clancier, le thème de la ville est une source d'inspiration pour les poètes :

Tous reconnaissent l'importance des choses sociales, ils voulaient capter et exprimer dans leurs poèmes les sentiments collectifs, l'âme élémentaire de la foule, d'une ville, d'une nation, d'un continent ; le style direct, dépouillé des vers devait transmettre fidèlement sensations, émotions, désirs d'un être en contact permanent avec une vie immédiate, pressante, communiquant à l'humanité le rythme même du cosmos⁴⁷⁸.

La perception de l'immédiateté s'opère dans ce décor urbain changeant, mouvant et rempli de surprises potentielles, ceci remet en cause le caractère immuable de la poésie. Si la nature a été glorifiée pour la source d'esthétique qu'elle représente, la ville est montrée dans sa réalité la plus triviale et dans sa laideur. Nul embellissement, travestissement ou déguisement n'est envisagé par les poètes. Christine Le Quellec Cottier l'analyse pour le cas de Blaise Cendrars :

La modernité sinistre de la grande ville et l'éternelle solitude de l'homme sont au cœur du poème. Construit comme une litanie, il s'articule en distiques plus ou moins réguliers rappelant des psaumes qui scandent un chemin de croix, un Golgotha américain ne conduisant à aucune rédemption. L'homme est seul, perdu, et rien ni personne ne peut le sauver. L'appel final à la figure niée en est le point focal : L'humanité dévastée et le Christ impuissant. [...]

La déambulation urbaine propose trois mouvements qui se superposent, celui du voyage nocturne dans la ville organisée en un processus cyclique, celui d'un voyage métaphysique

dans les plis sinueux des vieilles capitales ». Mais Verhaeren, qui est surtout hanté par l'aspect nouveau du travail des hommes (*Les Usines*) ou par ce que recèle leur entassement (*L'Âme de la ville*), crée un *fantastique moderne et social* à partir de notations très réalistes ». André Lagarde, Laurent Michard, *xx^e siècle*, Paris, Bordas, 1992, p. 15.

⁴⁷⁶ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1955, p. 154.

⁴⁷⁷ L'Américain Whitman a été à l'origine de l'inspiration et des poètes du début du xx^e siècle, Maïakovski cite même le nom de cet auteur.

⁴⁷⁸ Georges-Emmanuel Clancier, *Panorama de la poésie française de Rimbaud au Surréalisme*, op. cit., p. 215.

qui conduit aux interrogations de l'homme, et celui d'un voyage artistique qui associe les émotions à des visions, à la possibilité d'échapper à la réalité insupportable⁴⁷⁹.

La ville est le support d'un parcours personnel et d'une réflexion existentielle pour le poète. Elle devient paysage mental, support des sentiments, écran de projection des angoisses les plus sombres. Henri Meschonnic, en présentant les villes, comme « mères de la modernité », montre la ville sous l'aspect de la laideur :

La ville, la grande ville est devenue pour les nostalgiques du sacré – situé dans un monde paysan, patriarcal, idéalisé – le lieu et l'origine du mal, de la dégradation des valeurs, d'une déshumanisation des rapports humains. Le matérialisme vulgaire.

Mais la métropole n'est pas propre à l'ère de l'industrialisation. C'est la mégapole qui concentre à la fois les masses humaines et la machine épouvante, comme dans *Metropolis* de Fritz Lang. La ville mère des colonies devient Moloch, un monstre dévorant. Une anti-nature⁴⁸⁰.

Le critère esthétique n'est pas le seul élément d'une politique nouvelle. La personnification de la ville pose les bases du spleen. La ville se caractérise par l'activité qui insuffle un élan.

Paul Valéry examine le rapport du poète à la ville :

L'homme des foules est poète, conteur, ou quelque ivrogne de l'esprit.

Il se noie dans la quantité des âmes ambulantes ; il s'enivre d'absorber un nombre inépuisable de visages et de regards, et de ressentir au fil de la rue fluide le vertige du passage de l'infinité des *individus*... Il subit et confond des milliers de pas et de rythmes de marche ; ses yeux trouvent et perdent des milliers d'yeux, dont il remonte le fleuve de visions, de directions, de volontés séparées.

A certaines heures, le mouvement des villes énormes engendre le merveilleux malaise de la *multiplication des seuls*. On constate naïvement, avec une sorte d'horreur et de sentiment panique que les *singuliers* sont innombrables⁴⁸¹.

Comme le constate Paul Valéry, la foule des villes inspire les poètes, en donnant un mouvement et une proximité des individus. La foule, comme Baudelaire l'a évoquée, donne à percevoir le mouvement vital que la poésie reçoit et intègre. Le rythme et le mouvement sont deux données essentielles de la poésie d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski et proviennent de la ville. Didier Alexandre analyse ainsi le rapport entre Apollinaire et le paysage urbain :

Apollinaire ne recherche pas le pittoresque : les lieux n'ont de sens que par rapport au sujet lyrique qui énonce le poème ou les uns par rapport aux autres. [...] La dysharmonie des sons et des couleurs de la rue industrielle (v. 20- 22) manifeste la vie surprenante et inattendue, tandis que la régularité de l'échiquier (v. 132) dessine un espace où les espoirs des émigrants sont, littéralement, mis en échec⁴⁸².

La vie qui se dégage de cet espace poétique à conquérir s'affirme dans la dissonance, l'instable, le risque de désillusion.

⁴⁷⁹ Christine Le Quellec Cottier, *Blaise Cendrars : Un homme en partance*, op. cit., p. 34.

⁴⁸⁰ Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / essais », 2006, pp. 408, 409.

⁴⁸¹ Paul Valéry, *Variété I et II*, op. cit., p. 155.

⁴⁸² Didier Alexandre, *Guillaume Apollinaire : Alcools*, op. cit., p. 94.

Les futuristes voient cependant dans le thème de la ville, une incarnation de leurs aspirations, reliant vie et ville. Claude Frioux l'explique en citant Maïakovski :

Les futuristes fondent leur programme de renouveau sur une prise de conscience des formes spécifiques de la civilisation contemporaine dominée selon eux par le triomphe conjugué de la grande ville et du machinisme.

*Poésie du futurisme, c'est la poésie de la ville, de la ville contemporaine. La ville a enrichi nos expériences et nos impressions d'éléments nouveaux qu'ignoraient les poètes du passé. Tout le monde civilisé d'aujourd'hui se transforme en une ville géante. La ville remplace la nature et ses éléments. La ville elle-même est devenue un élément dans les profondeurs duquel naît un homme nouveau, l'homme de la ville. [...] Nous, citadins, nous ignorons les forêts, les champs et des fleurs, nous ne connaissons que les tunnels des rues avec leurs mouvements, leur bruit grondant, leurs lueurs fugitives, leur éternel va-et-vient.*⁴⁸³

Les futuristes italiens glorifient aussi la ville pour l'emblème de modernité qu'elle représente et condamnent la nature pour son lien avec le passé honni. Cependant les futuristes russes, quoique friands de déclarations provocatrices, sont allés plus loin que le motif pittoresque pour une exploration du langage de façon à dire la ville et déterminer la charge de créativité qu'elle contient. Les poètes associent la ville au chaos, au discontinu, à la violence et à la douleur. Karina Chianca le montre ainsi pour Apollinaire :

Déchiré par l'angoisse et la solitude, le Mal-aimé erre dans le monde moderne. Paris est le lieu idéal pour mettre en scène le scénario de ce chagrin ressenti. La solitude se fait plus importante dans la mesure où elle est exprimée dans une grande ville moderne⁴⁸⁴.

Le risque est envisagé par les poètes de se perdre dans un espace nouveau sans cesse renouvelé, immense et hostile. Karina Chianca ajoute que « le monde moderne est bouleversé et chaotique⁴⁸⁵ ». Déjà la vision de la ville par Baudelaire montrait une forme d'angoisse liée à une fragmentation comme le montre Ross Chambers :

En effet, c'est dans le contexte d'une évocation de la ville comme lieu de juxtapositions fragmentées et incohérentes que le poème s'annonce, autoréflexivement comme une allégorie, ou mieux (puisque'il ne dit pas : « Tout pour moi est allégorie » mais : « Tout pour moi *devient* allégorie ») comme le lieu d'un processus d'allégorisation [...] ⁴⁸⁶.

En effet pour Ross Chambers, Paris, par son expansion démographique, devient « le lieu d'une expérience d'anonymat (le passant, dans la rue, ne voit pas seulement des inconnus, mais des inconnus dont il est à peu près certain qu'il ne les reverra jamais plus), et par conséquent d'un sentiment de fragmentation existentielle⁴⁸⁷ ». La notion d'« expérience » est intéressante car elle met en jeu la potentialité d'un échec de la confrontation du « je » et du

⁴⁸³ Claude Frioux, *Maïakovski par lui-même*, op. cit., p. 22, 23.

⁴⁸⁴ Karina Chianca, *L'amour en échec : Lyrisme et mélancolie chez Guillaume Apollinaire et Vinicius de Moraes*, Paris, João Pessoa Idéia, 2007, p. 24.

⁴⁸⁵ *Ibid.* p. 40.

⁴⁸⁶ Ross Chambers, *Mélancolie et opposition Les débuts du modernisme en France*, Paris, Librairie José corti, 1987, p. 174.

⁴⁸⁷ *Ibid.* p. 170.

monde urbain. La dissolution du moi dans l'univers multiple et fragmenté se pose comme une éventualité, ceci remet en cause la parole poétique.

Les métropoles contemporaines servent de révélateur et imposent un « rythme ». Marc Poupon précise que « La vie moderne se bâtit sur l'or qui est le sang du pauvre et le sang du Christ [...] »⁴⁸⁸. La misère observée et vécue par le poète se confond avec l'idée d'un sacrifice potentiel. Écrire la ville, c'est écrire sa propre intériorité dans un dévoilement impudique et angoissant. Un risque apparaît aussi celui du caractère factice comme le montre Yves Bonnefoy qui décrit un tableau de Balthus intitulé « La rue » de 1933, ceci permet un rapprochement avec la vision des poètes de la ville au début du XX^e siècle :

Dans *La rue* (1933) qui en est le chef-d'œuvre et pour ainsi dire la somme, la *Rue* heurtée et hagarde où les gestes sont simplifiés comme sur un dessin d'épure, apparaît une irréalité menaçante, dont la métaphore s'étend de toutes parts en fenêtres fausses, enseignes impossibles et perspectives truquées⁴⁸⁹.

Yves Bonnefoy analyse cette évocation de la ville par une forme de « brusquerie ».

Le thème de la ville évoque la violence incontrôlable et la peur. Hervé Vieillard-Baron analyse une dimension intéressante de la perception de la ville selon Apollinaire par le biais d'un antagonisme :

Ainsi par sa dimension sacrée et profane, la ville permet aux antagonismes de se rencontrer : à l'objet technique répond la figure du sacré. À la minéralité s'oppose la nature. Et « l'arbre toujours touffu de toutes les prières » comme dit le poète, vient rendre compte de cette concomitance de la nature du sacré au sein de cet espace où l'anonymat le plus total constitue un véritable défi à l'élan de la rencontre⁴⁹⁰.

Il est intéressant de percevoir la sacralisation de la ville que fait Apollinaire qui voit dans cet espace la réunion d'oppositions mais aussi un défi esthétique. Sergio Zoppi résume ainsi la vision d'Apollinaire de la ville :

Le poète nous donne un tableau assez complet d'une ville industrielle dans le plein de son activité, avec ses rues grouillantes de vie, avec son va-et-vient caractéristique de directeurs d'entreprise, d'ouvriers, de sténodactylographes, avec les sirènes des usines qui gémissent, etc.

Je vais maintenant à ma conclusion pour donner ensuite, ou mieux ces données après, une démonstration. Quelle est donc l'image de la ville moderne qu'Apollinaire nous offre ? Eh bien ! C'est une image complètement différente de celles que nous avaient données les poètes du XIX^e siècle. C'était alors la représentation de la « ville tentaculaire » qui s'opposait à l'homme, une représentation essentiellement négative qu'Apollinaire bouleverse complètement. La ville devient quelque chose qu'on peut chérir, l'habitat naturel du poète et de l'homme qui s'y plaisent grandement⁴⁹¹.

⁴⁸⁸ Marc Poupon, *Apollinaire et Cendrars*, Paris, Lettres Modernes, Collection principale : « Archives des lettres modernes », Collection : « Archives Guillaume Apollinaire », 103, 1969, p. 10.

⁴⁸⁹ Yves Bonnefoy, *L'improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1992, p. 46.

⁴⁹⁰ Hervé Vieillard-Baron, « Apollinaire, poète-géographe ? », dans Laurence Campa (dir.), *Apollinaire en archipel*, Revue de sciences humaines, Lille, Septentrion, 2012, p. 110.

⁴⁹¹ Sergio Zoppi, « La modernolatry », dans Michel Decaudin (dir.), *Du monde européen à l'univers des mythes*, Paris, Lettres Modernes-Minard, 1968, p. 115, 116.

S. Zoppi propose une image valorisée de la ville, dans son caractère trivial voire dangereux, qui se trouve finalement être un environnement propice à la création et définit plusieurs types de villes chez Apollinaire :

Cette ville métallique est une image antérieure à la ville de « Zone » ; « métallique » jette des lueurs sinistres sur la cité, mais cet adjectif est presque absorbé par les derniers mots du vers et fortement atténué par le vers suivant. Rappelons encore la ville du « Voyageur » : là le spectacle que le poète nous donne n'est pas joyeux ou tendre (d'ailleurs l'image de la ville que nous avons soulignée dans « Zone » n'est pas la seule représentation d'une ville que le poète nous a donnée – dans la suite du poème nous rencontrons une ville bien différente – mais c'est la vision, selon nous, qu'Apollinaire avait de la ville industrielle, donc la ville « moderne ») ; ils nous parlent d'une triste auberge, de l'« orphelinat des gares », [...] ⁴⁹².

Apollinaire poétise ainsi les aspects changeants d'un paysage qui ne se livre pas dans une unicité mais dans une pluralité faite d'inconnu.

Maïakovski s'est très tôt intéressé au thème de la ville et l'a intégré dans ses poèmes, subissant ainsi l'influence de la peinture comme le montrent Nikolaï Khardjiev et Vladimir Trenine :

Tous les poèmes de Maïakovski de la première période sont l'illustration concrète des thèses mentionnées. Dans le groupe des cubo-futuristes, Maïakovski était le principal représentant de l'urbanisme. Dès l'apparition du futurisme russe, la critique a souligné maintes fois la disparité entre l'exaltation de l'esthétique moderne, urbaine, dans les manifestations théoriques et la pratique poétique du groupe *Hyléïa* (archaïsme de Khlebnikov, intimisme de Gouro, folklorisme de Kamenski).

Et pourtant, dès les premières œuvres de Maïakovski (1912 – 1913) publiées dans *La Gifle au goût public*, dans le *Vivier des juges II*, *Le Missel des trois* et *La Lune crevée*, on voit des paysages urbains dans lesquels les éléments du cubisme pictural sont transposés dans un système d'images poétiques [...] ⁴⁹³.

Nikolaï Khardjiev et Vladimir Trenine évoquent l'emploi d'enseignes dans les poèmes de Maïakovski comme « De la rue », « Dans l'auto » :

Dans l'histoire de la littérature, il est difficile de trouver des exemples d'influence plus directe de la peinture sur la poésie. La nature syncrétique de la poétique de Maïakovski traduit dans la langue de l'art verbal la méthode favorite des maîtres cubistes qui consistent à inscrire des lettres dans une composition figurative ⁴⁹⁴.

Le cubisme et la peinture futuriste intègrent des paysages urbains. La composition géométrique des cubistes trouve un écho favorable dans les premières œuvres de Maïakovski qui mettent en place une esthétique nouvelle qui cherche un renouvellement des thèmes d'inspiration et une rénovation du langage. Benedikt Livchits témoigne ainsi de l'intérêt de Maïakovski pour le thème de la ville :

Maïakovski ne voulait pas se ranger à mon avis et il défendait contre mes attaques ses premières exigences poétiques (il fallait les reconnaître comme premières puisqu'il insistait lui-même là-dessus) avec une opiniâtreté digne d'un meilleur emploi. Dans la conquête des thèmes urbains, une sorte d'élan vers de nouvelles possibilités lexicales et sémantiques, vers

⁴⁹² *Ibid.*, p. 119, 120.

⁴⁹³ Nikolaï Khardjiev, Vladimir Trenine, *La culture poétique de Maïkovski*, op. cit., p. 106.

⁴⁹⁴ *Id.*

une poussée en avant du vocabulaire, vers le renouvellement de l'image le hantait : on aurait dit que des tâches plus vastes de ne l'intéressaient pas. Il ne parlait évidemment pas en ces termes, mais, traduit en langage d'aujourd'hui, son discours aurait eu précisément cette résonance⁴⁹⁵.

Lawrence Leo Stahlberger montre l'importance du thème de la ville dans la poésie de Maïakovski :

La plus grande partie de l'action de la poésie de Maïakovski prend une place importante dans la ville. Ce qui signifie que sa poésie comme une grande partie de la poésie moderne, est une poésie urbaine. Une part importante des images de Maïakovski est prise dans la cité physique elle-même, les rues, les squares, les ponts, les gratte-ciel, les cheminées, les lumières et d'autres manifestations de la ville. L'atmosphère de la cité, le ciel au-dessus de la cité avec le soleil, la lune, les étoiles, les nuages et les variations du temps de jour et de nuit, lever du soleil et du coucher du soleil, remplacent un autre groupe d'images complémentaire. Ces deux autres groupes d'images proviennent de la scène et de la lumière de son drame. La relation du poète-héros avec cette scène est relayée par un choix d'images qui définit un aspect important de sa poésie. [...] Il est clair que Maïakovski a accepté théoriquement la ville comme une source de nouveaux matériaux dont l'utilisation était justifiée parce qu'il était un habitant à la fois familier et plus à l'écoute psychiquement de la ville⁴⁹⁶.

Les éléments constitutifs de l'espace urbain se retrouvent dans le poème et s'organisent ainsi dans une composition qui s'offre comme cadre au lyrisme du poète. Giovanni Lista évoque même, en parlant du futurisme italien, « Gustave Kahn, théoricien du vers libre et de la nouvelle "esthétique de la rue" qui naît au cœur de la ville moderne⁴⁹⁷ ».

Pour Claude Leroy, les villes de Cendrars sont doubles : « partir à l'aventure de la lettre et faire enfin parler le nom des villes », la ville est l'occasion, comme pour Maïakovski, d'une recherche sur l'esthétique et l'écriture de la découverte d'une parole nouvelle : « Le bourlingueur est inséparable, si l'on peut dire, d'un bourlinguiste apte à déchiffrer la langue des bourgs, la parole des villes et d'en révéler le texte, que ce soit pour le meilleur ou pour le pire. Ainsi de Rome, si maléfique pour Cendrars⁴⁹⁸ ». Cendrars, comme Maïakovski, pose la question d'une parole de la ville comme base à une réflexion sur le langage et ses possibilités encore inexploitées. Ainsi Léon Somville évoque les sources d'inspiration urbaine des poètes :

Verhaeren et Whitman leur ont enseigné le nouveau lyrisme. Le spectacle des villes industrielles, des grands ports, des « steamers », des trains, les avions, des foules compose l'essentiel de leur vision. Le poète recherche l'expression directe, le rythme qui corresponde à l'impulsion intérieure. La vérité la sensation garantit le contact avec cette entité mystérieuse : la Vie⁴⁹⁹.

⁴⁹⁵ Benedikt Livchits, *L'archer à un œil et demi*, traduit, préfacé et annoté par Emma Sébald, Valentine et Jean-Claude Marcadé, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971, p. 126.

⁴⁹⁶ Lawrence Leo Stahlberger, *The symbolic system of Majakovskij*, London, The Hague, Paris, Mouton and co, 1964, pp. 44, 45. Nous traduisons.

⁴⁹⁷ Giovanni Lista, *Le futurisme : Une avant-garde radicale*, op. cit., p. 15.

⁴⁹⁸ Claude Leroy, « Possession du monde », dans *Blaise Cendrars : « Je suis l'autre »*, Continent Cendrars numéro 11, Paris, Champion, 2004, p. 176.

⁴⁹⁹ Léon Somville, *Devanciers du surréalisme : les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique, 1912-1925*, Genève, Librairie Droz, Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1971, p. 16.

La rue (Le monde de la rue, l'esthétique de la rue).

La ville apparaît donc bien comme le fondement d'un renouvellement de l'art pictural et poétique. La nouveauté et la modernité exigent un langage neuf. La ville, thème littéraire, s'affirme au XIX^e siècle⁵⁰⁰. En effet, grâce à l'influence de Baudelaire le thème de la ville apporte un regard neuf sur le monde et une poétique renouvelée. Mais ce motif urbain révèle des ambiguïtés, Marcel Raymond montre que l'introduction de la vie moderne dans la poésie pose une ambivalence comme le suggère « Zone » :

Dans « Zone », par exemple, le conflit est manifeste entre la poésie et l'antipoésie, entre le penchant au rêve, suggérant des phrases rythmées musicales et « l'esprit nouveau » qui entend exprimer la vie telle quelle. Ces pièces cubistes ont donc à peu près inévitablement le caractère d'un compromis, ce qui revient à dire qu'elles sont encore des œuvres d'art⁵⁰¹.

Il analyse aussi ce qu'il appelle un « lyrisme de l'action » évoquant Cendrars :

Philosophie courte, tout juste capable de favoriser l'éclosion d'un lyrisme de l'action, fait pour donner aux moins conquérants l'illusion d'un contact direct et brutal avec la matière. Avec Cendrars, on croit étreindre, en une espèce de corps à corps, la réalité rugueuse que Rimbaud découvrit à l'âge d'homme (mais Rimbaud, l'ayant découverte, se tut)⁵⁰².

Il évoque ainsi un renouvellement des formes poétiques parallèlement au motif de la modernité mais suggère une prise de risque qui met en jeu le risque d'une désillusion voire d'une dépoétisation de la poésie. De même Luc Fraisse pose, au début de son article « Le paysage urbain, un espace de création poétique pour Apollinaire dans *Alcools* », le problème de la compatibilité du lyrisme et du paysage urbain :

En poésie lyrique plus encore qu'ailleurs, les mots de *paysage urbain* sembleraient devoir s'entendre comme un oxymore, comme une réunion d'incompatibles. Si dans notre imaginaire, il n'est *a priori* de *paysage* que *naturel*, c'est autant aux poètes qu'aux peintres que nous devons, et singulièrement aux poètes du XIX^e siècle. « Que resterait-il à l'écriture lyrique, demande Jean-Michel Maulpoix, si on l'amputait de ses paysages ? » En introduisant l'*urbain* dans son paysage, le poète, surtout moderne, déstabilise le sujet lyrique : comment le moi pourra-t-il adhérer au monde si celui-ci est technique ?⁵⁰³.

En citant Jean-Michel Maulpoix il expose la problématique du sujet lyrique comme enjeu de la poésie moderne du XX^e siècle. De plus il fait d'Apollinaire un peintre de la vie moderne et le place en successeur de Baudelaire :

Apollinaire paysagiste du monde urbain sera donc « peintre de la vie moderne » dans le sillage de Baudelaire (un Baudelaire avec qui il prendra toutefois ses distances, comme on

⁵⁰⁰ Ainsi Jacques Réda, dans son avant-propos à une anthologie poétique *Les poètes et la ville*, justifie le choix des poèmes consacrés au thème de la ville par l'évocation de Baudelaire : « Ce que l'on présente ici ne reflète qu'une part du sort poétique de la ville, et dans une large mesure après le "tournant" des *Tableaux parisiens* ». *Les poètes et la ville, Une anthologie*, Avant-propos de Jacques Réda, Paris, NRF, Editions Gallimard, 2006, p. 9.

⁵⁰¹ Marcel RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme*, op. cit., p. 235.

⁵⁰² *Ibid.* pp. 246, 247.

⁵⁰³ Luc FRAISSE, « Le paysage urbain, un espace de création poétique pour Apollinaire dans *Alcools*, Eidôlon n°68, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 181.

voit dans la préface qu'il donne aux *Fleurs du mal* en 1918 », c'est-à-dire encore « absolument moderne » comme le réclamait impérieusement Rimbaud - lui aussi, lui déjà créateur de « Ponts ». Pour un poète des années 1900, la ville, c'est le lieu poétique des audaces formelles⁵⁰⁴.

La création poétique de cette période trouve dans le cadre urbain l'occasion d'un renouvellement des formes. Luc Fraisse ajoute une référence à l'Esprit nouveau : « Et sa conférence de 1917, “ L'Esprit nouveau et les poètes ”, confirmera cette partie liée entre rénovation poétique et villes modernes : “ La poésie s'emparera des grands domaines neufs proposés à l'homme par l'activité des machines et les découvertes scientifiques ”».

L'espace urbain apparaît bien comme un lieu de prédilection pour les poètes qui vantent la modernité en y cherchant une source de renouveau et d'expérimentation poétique qui va à l'encontre des motifs attendus et exprimés dans un langage codifié⁵⁰⁵. La poésie moderne s'intéresse à ce qui avait été négligé jusque-là. Cendrars, Maïakovski et Apollinaire se font les héritiers de poètes comme Baudelaire et accordent une place importante au monde de la rue. Luc Fraisse montre l'engouement d'Apollinaire pour la ville :

A Du Bellay qui célébrait les antiquités de Rome (où est né en 1880 notre poète) succédera ici Apollinaire ovationnant la modernité de Paris. Le poète a conservé un souvenir ébloui de sa découverte de la capitale française, à l'occasion de l'exposition universelle de 1889 ; il vient s'y installer en 1899, au seuil de l'exposition de 1900. À peine arrivé, il devient pour toujours un marcheur infatigable, déambulant dans les rues, attentif aussi bien aux détails pittoresques qu'aux étalages des libraires, apparaissant à ses amis des poèmes plein les poches, sur des bouts de papier - le « flâneur des deux rives ».

De ses promenades curieuses, il extraira bientôt la formule d' « un lyrisme neuf et humaniste en même temps », selon la célèbre lettre à Toussaint-Luca du 11 mai 1908 »⁵⁰⁶.

Ce lyrisme neuf montre un parti pris poétique pour la modernité et l'adéquation du poète à la ville. Mais arpentée longuement par chacun d'eux, elle se révèle souvent dangereuse et porteuse de menaces. Elle représente le miroir de leur aspiration à la modernité et simultanément de leur solitude angoissée. D'abord une certaine confusion y règne.

Cendrars le montre dans sa déambulation solitaire dans le New York des *Pâques* quand il évoque les personnages qu'il côtoie :

Les vitres des maisons sont toutes pleines de sang
Et les femmes, derrière, sont comme des fleurs de sang,

D'étranges mauvaises fleurs flétries, des orchidées,
Calices renversés ouverts sous vos trois plaies. (Pâq6),

Seigneur, je suis dans le quartier des bons voleurs,
Des vagabonds, des va-nu-pieds, des receleurs. (Pâq9)

⁵⁰⁴ *Id.* p. 181.

⁵⁰⁵ Baudelaire, avant eux, avait, dans *Le spleen de Paris* et dans la section « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal*, montré le Paris de la fin du XIX^e siècle où se côtoient ouvriers et personnages des bas-fonds.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 182.

La récurrence de l'image du sang vue sur les vitres qui bordent la rue où erre le poète renforce l'idée que la rue représente le lieu de tous les dangers possibles. L'aube qui amène les travailleurs apporte avec elle une autre forme de confusion comme on le voit :

Une foule enfiévrée par les sueurs de l'or
Se bouscule et s'engouffre dans de longs corridors.

Trouble, dans le fouillis empanaché des toits,
Le soleil, c'est votre Face souillée par les crachats. (Pâq13)

Cette confusion de la nuit n'est pas éclaircie par le jour nouveau. La foule et son agitation ne sont pas plus rassurantes. Ce désordre prend même une autre tournure dans le poème la *Prose du Transsibérien*. En effet, la soif du voyage du jeune apprenti se traduit par plusieurs énumérations de repères urbains :

J'avais faim
Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés et tous les verres
J'aurais voulu les boire et les casser
Et toutes les vitrines et toutes les rues
Et toutes les maisons et toutes les vies
Et toutes les roues des fiacres qui tournaient en tourbillons sur les mauvais pavés (PR20).

L'usage de l'hyperbole par l'emploi du pluriel vient renforcer la représentation d'un danger démultiplié et de la violence qui s'y trouve contenue ou la propre violence que le poète projette. Toutes les villes énumérées sont autant de destinations rêvées, vues peut-être trop rapidement. Il conclut sur cette métaphore :

Et tous les trains sont les bilboquets du diable
Basse-cour
Le monde moderne
La vitesse n'y peut mais
Le monde moderne
Les lointains sont par trop loin (PR27),

non seulement le voyage et la découverte n'éclairent pas cette impression de confusion mais ils semblent la renforcer. Les repères se perdent au fur et à mesure que le périple avance vers sa destination : on le voit également à la confusion des fuseaux horaires :

Toutes les horloges
L'heure de Paris l'heure de Berlin l'heure de Saint-Petersbourg et l'heure de toutes les gares
Et à Oufa, le visage ensanglanté du canonnier
Et le cadran bêtement lumineux de Grodno
Et l'avance perpétuelle du train
Tous les matins on met les montres à l'heure
Le train avance et le soleil retarde (PR29).

Tout n'y est qu'une question de relativité. Plus loin à la page 32 nous voyons :

À Tchita nous eûmes quelques jours de répit
Arrêt de cinq jours vu l'encombrement de la voie [...]
Et à Khaïlar une caravane de chameaux blancs
Je crois bien que j'étais ivre durant plus de 500 kilomètres [...]

Tsitsikar et Kharbine
Je ne vais pas plus loin
C'est la dernière station
Je débarquai à Kharbine comme on venait de mettre le feu aux bureaux de la Croix-Rouge
(PR32).

L'énumération des villes et des destinations apporte une idée de risque accru car le train traverse des zones de guerre et de danger. La perception du poète est de plus perturbée par une « ivresse » symbolique. De même dans le poème *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, les multiples destinations des oncles comme :

A Léopoldville ou à la Sedjérah près Nazareth, chez Mr Junod ou chez mon vieil ami Perl
Au Congo en Bessarabie à Samoa
Je connais tous les horaires (Pa47),

et leurs multiples adresses :

J'étais à Naples
1896 [...]
Prenez bonne note de ma nouvelle adresse
Tunis etc.
Amitiés de la tante Adèle
Prenez bonne note de ma nouvelle adresse
Biarritz etc. (Pa52),

tendent à désarticuler la logique des parcours évoqués, car les liens entre ces villes sont inexistantes. Il s'agit d'une sorte de puzzle, qui renforce l'idée que le monde est dépourvu de logique et donc livré au hasard. Le poète retranscrit cette représentation de la confusion par un émiettement.

À cette confusion, s'ajoute une autre impression, celle de la chute et de l'écrasement, ressentie lors du parcours dans la ville. Cendrars éprouve cette idée à plusieurs reprises dans *Les Pâques*. Le périple commence par :

Je descends à grands pas vers le bas de la ville,
Le dos vouté, le cœur ridé, l'esprit fébrile. (Pâq6),

il s'apparente à une descente aux enfers symbolique. Les lieux constitutifs de la ville, comme le port et les boutiques observés, sont ainsi décrits :

D'immenses bateaux noirs viennent des horizons
Et les débarquent, pêle-mêle, sur les pontons. [...]
Seigneur, dans les ghettos grouille la tourbe des Juifs. [...]
Ils sont dans des boutiques sous des lampes de cuivre,
Vendent des vieux habits, des armes et des livres. [...]
Seigneur, les humbles femmes qui vous accompagnèrent à Golgotha,
Se cachent. Au fond des bouges, sur d'immondes sofas (Pâq8),

ils sont tous marqués de prépositions, comme « sur » ou « dans », qui connotent l'enfermement et l'oppression. La déambulation dans la rue offre-t-elle un destin de liberté

par comparaison avec les lieux clos ? Il semble que non, en effet les jeux de lumière provoquent ceci :

J'ai peur des grands pans d'ombre que les maisons projettent (Pâq10).

La comparaison « comme un homme ivre » (p. 10) montre tout le pessimisme d'une lutte inégale contre l'obscurité et l'enfermement par resserrement de l'espace autour du poète bloqué par une limite, le mur, qui va jusqu'à arrêter sa promenade :

Je suis seul à présent, les autres sont sortis,
Je me suis étendu sur un banc contre le mur. (Pâq11).

La fin du poème ne se révèle pas plus optimiste, beaucoup d'éléments connotent l'enfermement :

C'est comme un Golgotha de nuit dans un miroir
Que l'on voit trembloter en rouge sur du noir. (Pâq12),
Déjà un bruit immense retentit sur la ville.
Déjà les trains bondissent, grondent et défilent.

Les métropolitains roulent et tonnent sous terre
Les ponts sont secoués par les chemins de fer.

La cite tremble. (Pâq13)

Cendrars dessine une sorte d'étau symbolique, après les murs qui se rapprochent, le ciel et la terre ainsi que les éléments urbains par leur densité et leur mouvement rapide semblent compresser la ville. On retrouve cette impression d'écrasement :

Les chants de la lumière ébranlent les tours
Les couleurs croulent sur la ville (Pa53).

Une sorte de cataclysme coloré mais incontrôlable s'instaure provoquant la chute, thématique récurrente :

Et je tombe translucide dans la rue (19 PO85).

Le décor urbain génère donc un danger dans un mouvement inverse à une élévation poétique mais accepté par le poète.

Comme Cendrars, Maïakovski, dans les poèmes futuristes du début de sa carrière, évoque fréquemment le décor urbain et plus précisément une confrontation entre le poète et la ville. L'impression de confusion, voire de dangers frôle toujours le poète dans ses déambulations :

Aux extrémités où la méchanceté des toits
ne peut plus être recouverte par l'éclat forestier
je me noie dans les boulevards, baigné de la nostalgie des sables (V12-30 Quelques mots...95).

Il se met en scène dans la rue et assiste à une perte de lui-même dans ce décor car il utilise un réseau complexe de métaphores où humain et ville sont liés intrinsèquement. Le poète moderne poétise le décor mais plus encore se l'approprie dans son caractère rugueux et abrupt.

En 1913, il va jusqu'à désigner la ville de ce titre métaphorique « L'énorme enfer de la ville ». La métaphore filée de l'enfer que l'on observe dans la première strophe :

L'ENORME ENFER DE LA VILLE

Les fenêtres ont débité le grand enfer de la ville
en petits enfers minuscules qui suçaient les lumières.
Diables roux, les automobiles montaient
leurs klaxons explosant tout contre l'oreille. (V12-30 L'énorme enfer de la ville¹¹⁵),

suivie des exemples de situations générées par la vie moderne donne une clé de lecture à cet univers chanté pourtant craint car générant une menace. Cette image rappelle celle qui débute *Vladimir Maïakovski tragédie* :

Atmosphère joyeuse. La scène représente une ville et la toile d'araignée de ses rues. C'est la fête des pauvres. (PO1-VMT31).

Le décor de la pièce est constituée de la ville et des rues, la tragédie s'y déroule et on assiste à l'irruption de personnages variés et divers tous représentatifs d'un certain esprit bourgeois honni par le poète. La rue est le lieu du combat. Dans ce jeu de métaphores, Maïakovski affirme ses convictions, il oppose la rue opprimée à la richesse :

Les Krupps, gros et petits, dessinent sur le masque de la ville
un froncement de sourcils menaçants,
et dans la bouche,
se décomposent les petits cadavres de mots morts ;
deux seulement survivent et engraisent
« salaud ! »
et aussi un autre,
je crois que c'est « borchtch ». (PO1-NP85)

dans *Le nuage en pantalon* il fait le portrait d'une rue opprimée. La ville étant sous le contrôle des industriels.

Enfin Maïakovski utilise ce décor pour la description de ses propres sentiments, comme dans *L'Homme* :

Ici il y avait une ville,
une ville insensée,
perdue dans une forêt fumeuse de cheminées.
Et dans cette ville,
bientôt,
vont commencer des nuits vitreuses,
blafardes. (PO1-H257)

Une grande confusion règne dans le décor métaphorisé qui devient lieu d'une quête d'un sens qui se dérobe. On peut aussi voir que l'espace urbain représente le lieu de la mise en scène des préoccupations et des angoisses du poète Maïakovski. Claude Frioux relie la sensibilité exacerbée et le lyrisme amoureux au motif de la ville :

Les tensions de la vie amoureuse du poète, le sentiment de vivre dans un monde étranger et hostile où règnent sans partage les *gros* suffiraient à fonder l'impression d'une solitude, d'une vocation tragique. Il n'est pas étonnant que, jusqu'en 1917, en contradiction avec l'urbanisme exalté de la théorie futuriste, le jeune poète pauvre et persécuté évoque la grande ville tentaculaire sous les traits d'un cauchemar torturant, d'une gigantesque prison où les réverbères *ont des yeux d'espions*, où la lueur des restaurants a des reflets bestiaux, où les fils électriques sont *autant de nœuds coulants*⁵⁰⁷.

Comme chez Cendrars, cette impression de confusion peut générer une forme d'appréhension qui se traduit par une idée d'écrasement. Au plus fort de la crise sentimentale, le poème de Maïakovski prend la tournure d'une fantasmagorie délirante alimentée de métaphores comme dans « Pour tout ça » :

Tout blanc,
je descendais en titubant du quatrième étage.
Le vent brûlait les joues.
La rue déployait ses volutes, glapissant,
hennissant,
on sortait lubriquement trompe sur trompe. (V12-30 Pour tout ça235).

La déception sentimentale correspond à un double mouvement de descente puis d'élévation :

J'ai élevé au dessus de l'hypnose agitée de la capitale
un visage
sévère
d'icône ancienne. (V12-30 Pour tout ça 235, 237),

J'ai grandi au dessus de la terre comme un taureau blanc :
Meuh-Meuh !
Mon cou est un ulcère tourmenté par le joug
au dessus de celui des mouches en tourbillon. (V12-30 Pour tout ça243)

Ceci correspond à une montée en puissance des sentiments devenus incontrôlables. D'ailleurs, il use de la métaphore avec le Christ et sa croix :

Souvenez vous :
sous le poids de la croix le Christ
une minute,
fatigué, s'est arrêté. (V12-30 Pour tout ça239),

pour mettre en valeur cette idée d'accablement. La ville se fait le miroir de ce déchaînement délirant :

Des fenêtres monte une lueur.
Des fenêtres la chaleur croule.
Des fenêtres un soleil épais coule sur la ville endormie. (V12-30 Pour tout ça245)

⁵⁰⁷ Claude FRIOUX, *Maïakovski par lui-même*, op. cit., p. 92.

Par l'anaphore des « fenêtres », on assiste à l'envahissement du décor par une métaphore de l'eau appliquée au soleil qui se répand et en parallèle à un agrandissement de la douleur :

O ma sainte vengeance !
A nouveau
au dessus de la poussière des rues
élève la foulée des vers ! (V12-30 Pour tout ça247)

Dans le poème *Vladimir Maïakovski tragédie* l'intensité de la tragédie se traduit par l'anaphore d' « au-dessus de la ville » :

C'est vrai !
Au-dessus de la ville
-et sa forêt de girouettes-
une femme
-les grottes noires de ses paupières-
se démène,
jette sur les trottoirs des crachats,
et les crachats grandissent en énormes infirmes.
Au-dessus de la ville s'expiait la faute de quelqu'un,
les gens s'entassaient,
courageaient en troupeau.
[...]
Au-dessus de la ville s'étend une légende de douleurs. (PO1-VMT35)

Par un jeu d'hyperboles, Maïakovski amplifie le thème de la douleur, reprenant le mythe grec⁵⁰⁸ détourné de façon triviale pour dresser le portrait d'une humanité déshumanisée en proie au désespoir. On constate ainsi que les poèmes de jeunesse de Maïakovski sont marqués de cette idée d'écrasement parallèlement à une élévation symbolique de la douleur.

Apollinaire envisage, comme Cendrars et Maïakovski, la modernité qui s'inscrit dans le décor urbain. Dans son poème « Zone », à l'occasion de son bilan personnel, il évoque les villes vues lors de ses voyages :

Te voici à Marseille au milieu des pastèques

Te voici à Coblenz à l'hôtel du Géant

Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon

Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est laide (ALC Zone42).

Cette énumération de villes, toutes précédées de l'anaphore de « Te voici » et traitées de façon allusive, superpose les villes. Quoique liées à un souvenir elles se ressemblent toutes. La confusion provient de cette succession de villes entrevues. On retrouvera cette idée exprimée dans les poèmes de guerre :

⁵⁰⁸ Maïakovski reprend ici le mythe de « Deucalion et Pyrrha », ils jetaient des cailloux qui devenaient des êtres humains.

Les blessés crient comme Ariane
O noms plaintifs des joies énormes
Rome Nice Paris Cagnes Grasse Vence Sospel Menton Monaco Nîmes (PL426).

De même dans le poème « Le voyageur », l'évocation du voyage :

Nous traversâmes des villes qui tout le jour tournaient
Et vomissaient la nuit le soleil des journées (ALC Le voyageur78).

Apollinaire montre à travers l'évocation du mouvement et d'une image triviale
l'humanisation des villes qui, traitées au pluriel, semblent se confondre dans l'esprit du poète.

Étudiant « La chanson du Mal-Aimé », Luc Fraisse met en valeur le lien entre les images d'Apollinaire : « La folie tragique de Louis II s'est commuée en la folie heureuse des hommes mécaniciens des temps modernes, qui jalonnant les cités de leurs rails n'en font pas moins *dérailer* la poésie traditionnelle, puisqu'ici, *machines* peut rimer avec *gin*⁵⁰⁹ ». Une grande animation se perçoit dans ces paysages ambivalents faits d'enthousiasme et d'inquiétude. Gil Charbonnier et Danielle Jaines explicitent la fascination pour la ville par son caractère de « vitalité frénétique⁵¹⁰ ». Selon Laurent Fourcaut le poète accorde une place à tout ce qui est trivial :

Comme toute entreprise artistique véritable, la poésie d'Apollinaire est une réhabilitation du bas dans tous les domaines, c'est-à-dire de l'*infrastructure*, de la *machinerie*. Hugo ne disait-il pas déjà généralement : « Le sublime est en bas » ? Apollinaire comprend qu'il faut restituer à ce que l'on tient d'ordinaire pour sublime - élevé, noble, divin - ses racines dans le réel, c'est-à-dire dans l'indéfini sous-jacent de la métamorphose aveugle et *anonyme*⁵¹¹.

Apollinaire se trouve, comme Cendrars, dans des lieux tels que ceux évoqués dans ces textes :

Cet édredon et nos rêves sont aussi irréels
Quelques-uns de ces émigrants restent ici et se logent
Rue des Rosiers ou rue des Écouffes dans des bouges
Je les ai vus souvent le soir ils prennent l'air dans la rue (ALC Zone43).

Les termes employés renforcent, par l'usage des prépositions, le manque d'espace, comme dans ces vers :

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule
Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent (ALC Zone41).

Même pendant la déambulation dans la rue le poète se trouve opprimé par les éléments du décor.

⁵⁰⁹ Luc FRAISSE, « Le paysage urbain, un espace de création poétique pour Apollinaire dans *Alcools* », Eidôlon n°68, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 189.

⁵¹⁰ Gil CHARBONNIER, Danielle JAINES, *Etude sur Apollinaire Alcools*, Résonances, Ellipses, 1999, p. 60.

⁵¹¹ Laurent FOURCAUT, *Alcools Guillaume Apollinaire*, L'œuvre au clair, Bordas, 2005, p. 78.

Comme on a pu le constater, la découverte de la rue se fait dans l'expression d'une subjectivité alimentée par une angoisse nettement perceptible au besoin de localisation, à la recherche de lieux d'écriture. La rue devient source de référence poétique.

La découverte de Moscou par Cendrars dans la *Prose du Transsibérien* ainsi exprimée :

Le Kremlin était comme un immense gâteau tartare
Croustillé d'or,
Avec les grandes amandes des cathédrales toutes blanches
Et l'or mielleux des cloches... (PR19)

révèle par le jeu de métaphores la recherche de référents connus, rassurants et même inoffensifs dans le but de placer le voyageur en terrain connu. Mais l'éloignement de Paris ravive les angoisses ressassées dans les voyages. La question récurrente de Jeanne : « Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre ? » et la réponse du poète :

Nous sommes loin, Jeanne, tu roules depuis sept jours
Tu es loin de Montmartre, de la Butte qui t'a nourrie du Sacré-Cœur contre lequel tu t'es
blottie (PR24)

rappellent le repère rassurant du point de départ du voyage, c'est-à-dire Paris, mais ce repère présent en parole est aussi absent. Plus encore c'est une impression de perte de repères qui se met en place :

Paris a disparu et son énorme flambée
Il n'y a plus que les cendres continues (PR24).

Le danger est ravivé dans cette métaphore d'embrasement et la ville-repère semble perdue. Les questions de Jeanne qui vont suivre montreront la volonté de raviver, ne serait-ce que dans le souvenir, ce repère que l'on retrouve à la fin du poème :

J'aime me frotter dans les grandes villes aux autobus en marche
Ceux de la ligne Saint-Germain-Montmartre m'emportent à l'assaut de la Butte
[...]
Paris
Ville de la Tour unique du Grand Gibet et de la Roue
Paris, 1913. (PR33, 34)

Ceci montre, par le retour au présent d'écriture, une immersion joyeuse et triste à la fois dans le point de départ du voyage. Christine Le Quellec Cottier montre l'appropriation du décor urbain avec la thématique du feu :

L'itinéraire parcourt l'espace du monde décrit, celui de la violence en Russie, feu destructeur, et celui de Paris, foyer généreux et positif, en y associant la forme du dépliant. Il peut donc se lire comme la traversée d'un imaginaire en guerre qui se pacifie dans la ville - lumière : le feu ne semble plus y être destructeur mais au contraire « chaleureux », propre à

redonner vie, comme s'il fallait traverser la violence pour réussir à vivre », résolvant ainsi les aspects contradictoires de la ville⁵¹².

Il est à noter que les aventures des sept oncles du *Panama* fonctionnent sur le même principe comme :

Mon oncle disait
Je suis boucher à Galveston
Les abattoirs sont à 6 lieues de la ville [...]
Et tu faisais des poésies inspirées de Musset
San Francisco
C'est la que tu lisais l'histoire du général Suter qui a conquis la Californie aux Etats-Unis [...]
La dernière lettre de mon troisième oncle
Papeete, le 1er septembre 1887. (Pa 44, 46, 49)

On perçoit, dans le jeu de destinations variées, la volonté de localiser les aventures vécues mais les ruptures, les changements, les mésaventures tendent à rendre ces repères fluctuants et la validité de ces lieux très aléatoire. Ainsi Cendrars met en évidence l'adéquation entre la ville et l'écriture poétique. On a déjà pu constater que les poèmes sont suivis des indications des lieux d'écriture. La *Prose* se termine ainsi :

Les vaches du crépuscule broutent le Sacré-Cœur
O Paris
Gare centrale débarcadère des volontés carrefour des inquiétudes (PR33).

Dans ce jeu de métaphores, Cendrars exprime une mélancolie et un lyrisme moderne dans le décor urbain, comme dans le poème « Contrastes » :

Les fenêtres de ma poésie sont grand' ouvertes sur les Boulevards et dans ses vitrines
Brillent
Les pierreries de la lumière (19 PO70).

L'usage du possessif « ma » et l'entrelacement de la ville et de la poésie montrent que la ville est plus qu'un décor, elle est le cadre de la création poétique. De même dans le Paris de son enfance, le poète arpente la ville en quête de souvenirs :

Mon œil va des pissotières à l'œil violet des réverbères.
C'est le seul espace éclairé où traîner mon inquiétude [...]
Je suis debout sur le trottoir d'en face et contemple longuement la maison [...]
Je suis sur le trottoir d'en face et je regarde l'étroite et haute maison d'en face
Qui se mire au fond de moi-même comme dans du sang. Les cheminées fument. (ACM127, 132,133)

Le poète se fait le spectateur de sa propre vie projetée sur les façades, il y ancre l'écriture poétique de ses souvenirs et ses impressions⁵¹³.

⁵¹² Christine Le Quellec Cottier, *Blaise Cendrars : Un homme en partance*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010, p. 37.

⁵¹³ Claude Leroy montre le lien entre Cendrars et la ville qui révèle le regard du poète qui s'approprie les lieux urbains : « Natif de La Chaux-de-Fonds, Cendrars a pourtant choisi de se faire renaître à Paris, rue Saint-Jacques,

Maïakovski manifeste, comme Cendrars, le besoin de trouver des références spatiales rassurantes et familières comme par exemple :

J'habite rue Grande Presnia,
au 36/24.
Un endroit bien tranquille,
bien calme [...] (V12-30 Moi et Napoléon149).

Le traitement de l'annonce de la guerre s'ancre dans une référence à l'adresse du poète, qui, comme le montre la note de C. Frioux (PO1, 149), a été un lieu historique et politique capital dans le début du soulèvement populaire. Le poème s'achève par la répétition du nom du quartier dramatiquement mis en scène :

[...] souvenez-vous :
la guerre en a tué encore un,
un poète de la Grande Presnia. (V12-30 Moi et Napoléon157)

Dans la formule laconique suivante dans *Le Nuage en pantalon* :

C'est arrivé,
vraiment, à Odessa. (PO1-NP73),

il pose les éléments de la tragédie qui s'est nouée avec Marie, épisode intime d'une rupture, base de ce poème de révolte. La crise personnelle prend la forme d'une errance désespérée dans la ville par une prière à Marie qui n'est pas entendue, le poète emploie un ton pathétique en citant de nouveau le nom de son quartier :

[...] mais moi, Marie, je suis un homme
simplement,
craché par une nuit poitrinaire dans la main sale de la Presnia (PO1-NP105).

Le poème qui réalise d'une manière plus aboutie ce processus est *Sur ça*. Les références urbaines sont nombreuses et jalonnent tout son parcours :

Le passage Loubianski.
La rue Vodopianyi.
Voilà
le paysage. (PO3-SÇ151),

Forant
des trous
dans la maison,
labourant
la rue
Miastnitskaia (PO3-SÇ153),
Le parc Petrovski.
Je cours.
Le pré de Khodinka
est derrière moi.

pour une naissance à soi-même qui a parfois abusé les biographes (il prendra quand même soin, plus tard, de transformer Paris en port de mer) ». (Notes XII, XIII)

Devant, le drap de la rue de Tver. (PO3-SÇ179),
Je cours.
Mon cerveau agite des adresses.
D'abord
à la Presnia,
là-bas,
par les petites rues (PO3-SÇ183).

Le poème est entièrement construit sur une série de références à des lieux familiers de Moscou. Entre le passé et la situation de crise intime à Moscou, la réclusion imposée au poète par la femme aimée a créé des barrières entre les lieux du quotidien provoquant cette errance désespérée et fantasmagorique qui s'appuie sur un réseau de références internes au poème, une géographie à la fois réelle et imaginaire entre alors dans la poésie de Maïakovski.

On remarque donc l'adéquation du poète à la ville, au-delà d'un simple jeu de métaphores comme ornements poétiques, où la description urbaine rejoint la fantaisie de la vision futuriste :

Sur la chaussée
de mon âme parcourue jusqu'à l'usure
les pas des fous
tressent les talons de phrases dures (V12-30 Moi93).

L'idée que le poète est un messenger désigné surgit ici. Ceci se trouve confirmé dans *Vladimir Maïakovski tragédie* :

Et aujourd'hui,
voilà que je m'en irai par la ville,
laissant morceau après morceau
mon âme
aux pointes de lance des maisons. (PO1-VMT61)

Le sacrifice du poète est lié à la ville, témoin de ce don de soi. Ses sentiments se trouvent inscrits dans le décor poétisé comme on le voit ici :

Moi
c'est Moscou qui m'étouffait dans ses étreintes
avec l'anneau de ses boulevards infinis. (PO3-JA29)

le lieu est la marque du souvenir intime du poète plus encore qu'une simple référence spatiale. Dans la géographie vivante en relief de la rue vue du ciel dans le poème (bâti sur l'idée que le poète se dévisse le cou) la *Cinquième internationale*, la ville offre d'abord un repère familier et rassurant, imprégné de chaleur humaine et d'affectivité :

Je dévisse encore !

Tandis que je cherche la rue Vodopianyi
Moscou s'est voilée de brouillard.
Le serpent de l'Oka passe
et s'enfuit (PO3-5I 81).

Apollinaire manifeste comme Cendrars et Maïakovski un souci de trouver des références dans la ville. Comme Cendrars dans les *Pâques*, Apollinaire énonce dans « Zone » plusieurs lieux :

Entourée de flammes ferventes Notre-Dame m'a regardé à Chartres
Le sang de votre Sacré-Cœur m'a inondé à Montmartre (ALC Zone41).

Le vocabulaire du mouvement accompagne les noms des lieux parisiens, montre l'inscription du poète dans le décor et plus encore Apollinaire relie ces lieux vus à l'expression des sentiments douloureux. À la manière de Maïakovski et de son parcours dans le Moscou de *Sur ça*, Apollinaire dessine une carte intime des lieux évocateurs du lyrisme poétique :

Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée (ALC Zone44).

Les lieux invoqués sont comme les jalons d'un bilan personnel qui ressasse les échecs personnels.

Marc Poupon confronte, dans son étude sur le rapprochement entre Cendrars et Apollinaire, la démarche des deux poètes. Les ressemblances entre « Zone » et *Les Pâques à New-York* révèlent un parcours commun dans l'espace urbain et sa misère. Il précise : «[Apollinaire] n'a rien trouvé de mieux après l'anéantissement d'un amour total et mystique, pour endormir son chagrin et son besoin d'absolu, que d'errer poétiquement jour et nuit dans la grande cité moderne⁵¹⁴».

De même dans « Le pont Mirabeau »,

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la peine (ALC Le pont Mirabeau45),

le décor se fait le témoin des errements passés du poète, on retrouve le thème du mouvement, ici de l'eau, qui, symboliquement, se confond avec le temps qui passe. Ainsi on perçoit une affinité entre le poète et la ville. Il y projette angoisse et insatisfaction comme ici :

*Juin ton soleil ardente lyre
Brûle mes doigts endoloris
Triste et mélodieux délire
J'erre à travers mon beau Paris
Sans avoir le cœur d'y mourir*

*Les dimanches s'y éternisent
Et les orgues de Barbarie
Y sanglotent dans les cours grises
Les fleurs aux balcons de Paris
Penchent comme la tour de Pise (ALC La chanson du Mal-Aimé59),*

⁵¹⁴ Marc Poupon, *Apollinaire et Cendrars*, op. cit., p. 11.

créant un paysage mental personnel.

De même dans les *Poèmes à Lou*, le poète soldat construit plusieurs poèmes autour des destinations et déplacements imposées aux soldats. Les entrevues avec Lou, plutôt rares, sont toujours liées à un lieu qui devient le témoin ténu de ses parenthèses dans la guerre comme :

Il y a des rues étroites à Menton où nous nous sommes aimés (PL423).

Par l'énumération des pensées du poète et de ce qui constitue sa vie, l'évocation de Menton fixe un souvenir heureux. Dans ce poème :

Te souviens-tu mon Lou de ce panier d'oranges
Douce comme, l'amour qu'en ce temps-là nous fîmes
Tu me les envoyas un jour d'hiver à Nîmes
Et je n'osai manger ces beaux fruits d'or des anges (PL431),

Nîmes, le lieu de rendez-vous, devient le lieu de l'absence, car déserté par la femme aimée. De même,

Je voudrais te faire mal pour que tu m'aimes
Je voudrais que nous soyons seuls dans une chambre d'hôtel à Grasse pour que tu m'aimes
(PL 445),

par la répétition du conditionnel, la ville de Grasse catalyse le désespoir dû à l'absence.

De plus Luc Fraisse pose un décor en mutation :

Il est même frappant d'observer comment le deuxième vers du long poème préface, « Zone », montre par quel chemin le paysage le plus traditionnel en poésie - celui de la pastorale - se transforme, sous les yeux du lecteur, en paysage presque agressivement urbain : Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin. Et l'on voit au prix de quels chocs, de quel catapultage, se fait la métamorphose⁵¹⁵.

Ceci s'appuie sur la capacité du poète non seulement à se fondre dans ce décor intime par un échange permanent mais aussi à en être à l'écoute :

J'écoute les bruits de la ville
Et prisonnier sans horizon
Je ne vois rien qu'un ciel hostile (ALC La Santé145),
Un soir passant le long des quais déserts et sombres
En rentrant à Auteuil j'entendis une voix
Qui chantait gravement se taisant quelquefois
Pour que parvînt aussi sur les bords de la Seine (ALC Vendémiaire149).

Apollinaire développe cette qualité d'observateur qui fait du décor urbain la scène sur laquelle il poétise ses sentiments.

Le décor se trouve alors intégré dans le poème. En étudiant le rapprochement entre la publicité et la poésie, Myriam Boucharenc pose la relation entre la poésie et la rue : « Après

⁵¹⁵ Luc FRAISSE, « Le paysage urbain, un espace de création poétique pour Apollinaire dans *Alcools op. cit.*, p. 181.

que la rue est, avec Baudelaire, descendue dans le poème, c'est au tour du poème de descendre dans la rue⁵¹⁶».

Cendrars montre cela dans le poème la *Prose du Transsibérien* :

J'étais à Moscou, dans la ville des mille et trois clochers et des sept gares
Et je n'avais pas assez des sept gares et des mille et trois tours (PR19).

Son appétence pour le monde à découvrir passe souvent par l'usage de l'hyperbole qui dénote une volonté de dénombrer les lieux. De même il métaphorise le décor en évoquant l'usine Fiat :

F. I. A. T.
J'ai l'ouïe déchirée
J'envie ton repos
Grand paquebot des usines
A l'ancre
Dans la banlieue des villes (19 PO83)

Il embellit la ville et exprime toute sa subjectivité pour montrer l'ambivalence d'un décor glorifié et craint à la fois⁵¹⁷. Claude Leroy, dans les notes accompagnant *Les Pâques à New York*, précise le lien entre une poésie classique et une source nouvelle d'inspiration :

Quoi qu'il en soit, c'est bien en 1912 que Cendrars se fait un nom et entre dans l'avant-garde parisienne, avec un poème qui offre l'exemple unique chez lui d'une rencontre entre une forme classique (le distique, le recours tantôt aux rimes et tantôt aux assonances, l'alexandrin dominant, l'intertexte religieux) et une sensibilité éminemment moderne (le déracinement, la solitude dans la grande ville hostile, le silence de Dieu). (p340)

Maïakovski a bien sûr, comme on l'a vu, avec des images, poétisé le décor urbain. Claude Frioux montre que le motif urbain est propre à un travail sur la forme : « Maïakovski, lui, se consacre bien à l'évocation kaléidoscopique de la ville incorporée dans de savants exercices de virtuosité formelle : découpage inattendu des plans visuels, animisme métaphorique surtout, échos des sonorités dont la discontinuité tend à figurer la "psychologie citadine" » (PO1, 26) En effet, il emploie des personnifications et une forme d'animalisation des éléments du décor à de nombreuses reprises :

Les boulevards et les places ne trouvaient pas étrange
De voir sur les maisons des toges bleues (V12-30 Nuit67),
Le réverbère chauve
retire voluptueusement

⁵¹⁶ Myriam BOUCHARENC, « Publicité = poésie », Cendrars à l'établi 1917 – 1931, Paris, Non Lieu, 2009, p.109.

⁵¹⁷ Claude Leroy évoque justement l'engouement de Cendrars pour l'espace urbain comme élément de la modernité :

« En 1927 il lance comme un manifeste un texte à l'équation provocatrice : « PUBLICITE = POESIE », qu'il reprendra dans *Aujourd'hui*, un recueil - clé qui est comme son *Peintre de la vie moderne*. Si le monde antique connaissait sept merveilles, il en dénombre autour de lui 700 ou 800 qui meurent et qui naissent chaque jour. Dans toute son œuvre il ne se lasse pas de faire un inventaire du « profond aujourd'hui » : le train, la tour Eiffel, l'avion, le gramophone, l'automobile, la publicité, la monoculture, le paquebot, la rue, sans oublier le cinéma... » (NotesXV)

le bas noir de la rue (V12-30 De rue en rue77),
 Saoulée de vent,
 chaussée de glace,
 la rue a glissé. (V12-30 Être bon avec les chevaux345),
 La
 rue.
 Rue
 la
 ju-
 -ment
 des
 ans.
 Dépassant
 les chevaux de fer,
 les premiers cubes ont bondi
 des fenêtres des maisons en course. (V12-30 De rue en rue75),

ceci donne un tout autre aspect à la ville qu'une simple description fondée sur le souci d'un effet de réel. Un instinct proche de l'animalité s'empare du décor, qui semble se révéler incontrôlable. La pensée du poète se fixe dans ce décor comme dans cette didascalie de *Vladimir Maïakovski tragédie* :

Atmosphère joyeuse. La scène représente une ville et la toile d'araignée de ses rues. C'est la fête des pauvres. V. Maïakovski seul. Des passants lui apportent de la nourriture : un hareng de fer pris à une enseigne, un énorme kalatch doré, des pièces de velours jaune. (PO1-VMT31,

le décor théâtralisé de la ville y apparaît comme un écran sur lequel se projettent lyrisme, combat et idées révolutionnaires. Claude Frioux démontre l'originalité de Maïakovski dans son appréhension du motif urbain, quand il va au-delà des théories du futurisme :

Le futurisme en effet, à l'exemple voulait rompre avec toute forme de description psychologique en art, l'œuvre n'étant qu'une construction objective réalisée au moyen de certains procédés. La riche nature poétique de Maïakovski ne pouvait pas s'enfermer pour toujours dans la confection de petits tableaux de nature urbaine rendus méconnaissables par le chevauchement des métaphores, la complexité des points de vue, le caprice des allitérations. Mais au moment où surgit cette divergence, la guerre disperse les futuristes. Maïakovski, affranchi des préoccupations d'école, écrit une série de splendides monuments lyriques où percent déjà des accents de révolte. (PO1, 29)

Maïakovski va au-delà des idées futuristes sur la ville, il s'empare du matériau urbain comme un outil langagier aux possibilités immenses dans le domaine de l'image.

Comme Maïakovski, Apollinaire traite le décor urbain en le poétisant et emploie par exemple des personnifications :

Te souviens-tu des banlieues et du troupeau plaintif des paysages (ALC Le voyageur79)
 Les villages éteints méditent maintenant
 Comme les vierges les vieillards et les poètes (ALC Le vent nocturne96),

qui procure une animation du décor ainsi humanisé. Après une étude de la musique de la ville, Luc Fraisse expose le rôle du poète : « c'est d'abord *la sirène qui gémit*, ce qui tâche de

rendre une qualité nouvelle et moderne de son, après le bêlement des remorqueurs ou les siphons enrhumés des cafés : de fait, le paysage urbain moderne oblige les poètes à tout un travail de traduction nouvelle⁵¹⁸ ». De même dans le poème suivant :

VILLE ET COEUR

La ville sérieuse avec ses girouettes
Sur le chaos figé du toit de ses maisons
Ressemble au cœur figé, mais divers, du poète
Avec les tournolements stridents des déraisons.

O ville comme un cœur tu es déraisonnable.
Contre ma paume j'ai senti les battements
De la ville et du cœur: de la ville imprenable
Et de mon cœur surpris de vie, énormément (*Il y a* 335).

Apollinaire explicite le lien qui le relie avec la ville par une personnification. Il établit un véritable dialogue, parti-pris de la modernité. Laurent Fourcaut pose le paysage urbain dans un jeu de « métamorphoses » :

À partir de là, la poésie d'Apollinaire s'ouvre avec gourmandise à la vie moderne, celle du XX^e siècle commençant, sous bien des aspects. C'est ainsi que se fait jour, d'abord, toute une poésie de la ville, celle-ci apparaissant comme un espace euphorique de métamorphoses, où l'ancien est rajeuni et débordé par une sorte d'écriture généralisée, celle qui fleurit sur les murs de la cité, certes, mais aussi celle de la poésie dès lors qu'elle s'éprouve et se célèbre aussi neuve (ayant su elle aussi intégrer « l'ancien temps », sans nourrir et s'en libérer), comme si paysages urbains et modernité poétique entraient dans un rapport de métaphorique passion réciproque.[Il cite les premiers vers de « Zone »]⁵¹⁹.

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire posent, à travers cet intérêt pour la modernité, un questionnement sur les rapports de l'œuvre avec le réel qui donne véritablement vie à l'œuvre. Laurent Fourcaut analyse ceci :

Une des facultés majeures que revendique le poème, par le biais de la métaphore de l'absorption immense, démiurgique, d'une foisonnante, *enivrante* réalité, c'est précisément celle-ci : *fabriquer du réel*. La poésie, c'est du réel incarné dans le corps du langage, dans le langage traité poétiquement comme un organisme vivant, à la proliférante circulation du sang, de sèves, de sens⁵²⁰.

On peut ajouter le point de vue de Marc Poupon, selon lui :

la poésie se confronte aux réalités de son temps : le poète moderne doit avoir l'ambition de chanter les mythes et réalités de son temps, où Fantomas, les affiches la tour Eiffel, le métro, les prostituées, les trafiquants, la bande à Bonnot, le modern style, sont un mélange plutôt corsé, un cocktail âpre et tonique, riche en alcools subtils ou frelatés⁵²¹.

Il poursuit avec le choix de nouvelles formes d'écriture : « La querelle du vers libre ou régulier, de la rime ou de l'assonance, appartient définitivement au passé. Pour chanter le XX^e

⁵¹⁸ Luc FRAISSE, « Le paysage urbain, un espace de création poétique pour Apollinaire dans *Alcools* », *op. cit.*, p. 194.

⁵¹⁹ Laurent Fourcaut, *Alcools Guillaume Apollinaire*, Paris, Bordas, coll. « L'Œuvre au clair », 2005, p. 77.

⁵²⁰ *Ibid.* p. 80.

⁵²¹ Marc Poupon, *Apollinaire et Cendrars*, Paris, Lettres Modernes, Collection principale : « Archives des lettres modernes », Collection : « Archives Guillaume Apollinaire », 103, 1969, p. 19.

siècle brutal, la poésie brute seule convient. Si Apollinaire prétend devenir un poète moderne, il choisit entre le passé et le présent. Un choix net s'impose, la ville moderne offre un terrain d'expérimentation⁵²² ». La ville met en jeu, pour les poètes, au-delà d'un simple motif à la mode, une réflexion sur soi, sa place dans un monde en mouvement et une remise en cause du langage. À ce propos, Luc Fraisse évoque aussi le rôle du paysage urbain comme déstructurant le langage : « C'est cela que permet le paysage urbain, un *éclatement* du langage poétique, éventuellement un divorce entre le mot et le sens, une confrontation en enfin des registres noble et trivial, - *contraste simultané* provoquant, dans l'optique cubiste, le jaillissement du sens par la juxtaposition de différents tons⁵²³ ».

Pour terminer, l'évocation de la ville fait naître « une sensibilité nouvelle » comme le montre Marcel Raymond qui s'est montré nuancé vis-à-vis de cette poésie : « au centre d'un monde urbain, le poète sentira naître en lui une sensibilité nouvelle et une soif renouvelée de merveilles »⁵²⁴.

1. 3. 2. 2. La ville comme décor de théâtre.

Les poètes d'avant-garde s'approprient la ville comme emblème de modernité. En y projetant insatisfaction, rêve ou fantasmagorie, ils redéfinissent l'espace urbain poétisé comme décor de théâtre.

Il est intéressant de rapporter les analyses de Jean-Pierre Richard concernant le paysage de Baudelaire, car la représentation de la ville montre une dimension théâtrale : « La lumière urbaine éclate d'un seul coup, théâtralement, artificiellement, le gaz déchire l'ombre des rues, allume la pâleur des fronts ; il dénonce une absence d'âme au creux de ses regards [...] »⁵²⁵. L'éclairage urbain représenté également par les poètes dessine les contours d'une ville comme décor de théâtre en indiquant les limites d'un espace perçu par le poète. Jean-Pierre Richard montre la notion de « rebondir » dans le cadre de la ville.

En effet, les éléments de la ville s'intègrent dans un décor créé pour mettre en scène notamment la déambulation du poète. Les parois du décor ressemblent pour Cendrars à des écrans, à la fois limites de l'espace et lieu de projection d'images obsédantes. Cette définition de l'espace accompagne d'une montée graduelle de l'angoisse. Les murs du décor créent une limite :

Je me suis étendu sur un banc contre le mur. (Pâq11)

⁵²² *Id.*

⁵²³ Luc FRAISSE, « Le paysage urbain, un espace de création poétique pour Apollinaire dans *Alcools* », *op. cit.*, p. 185.

⁵²⁴ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, *op. cit.*, p. 218.

⁵²⁵ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, *op. cit.*, p. 155.

Le poète se heurte à des limites qui clôturent l'espace autour de lui. Les murs deviennent un écran sur lequel se projettent les fantasmes du poète provoqués par le décor lui-même dans une sorte d'interaction :

Des ombres crucifiées agonisent aux parois. (Pâq12)

Et le thème des vitres et des vitrines revient plusieurs fois :

Et toutes les vitrines et toutes les rues
Et toutes les maisons et toutes les vies (PR20).

L'utilisation du pluriel crée une vision hyperbolique de cet élément du décor traduisant la soif du poète pour le monde et sa découverte. On peut le voir dans *Les Pâques*, Cendrars évoque souvent les limites du décor :

Les vitres des maisons sont toutes pleines de sang
Et les femmes, derrière, sont comme des fleurs de sang (Pâq6).

Deux plans se distinguent, la vitre de la fenêtre et les femmes derrière, ceci crée un effet de profondeur. Les femmes sont inaccessibles. De plus le monde apparaît comme un spectacle de lumière et de bruit, comme l'expliquent ces vers :

Les fenêtres de ma poésie sont grand' ouvertes sur les boulevards et dans ses vitrines
Brillent
Les pierreries de la lumière (19 PO70).

L'utilisation de la métaphore des fenêtres appliquée à la poésie montre par un effet de déplacement l'ouverture poétique vers le monde, les vitrines toujours au pluriel laissant voir tout un monde de poésie. Jean-Michel Maulpoix apporte une analyse concernant le motif des fenêtres chez Baudelaire qui pourrait s'appliquer aux poètes Apollinaire, Cendrars et Maïakovski :

Chez Mallarmé, comme chez Baudelaire, la fenêtre devient ainsi la métaphore privilégiée de la perception poétique, le lieu où se *cristallise* le désir du sujet d'appréhender idéalement l'univers en le traversant, voire de se diviniser en le délivrant de sa propre épaisseur charnelle et de la corruption des sens. Elle signifie tout à la fois l'insatiable rêve de transparence du lyrisme, son aspiration au sublime, et son face-à-face incessant avec l'ineffable⁵²⁶.

Il ajoute ceci : « Transparente, la fenêtre est aussi transitive : elle figure le travail de cristallisation de l'écriture »⁵²⁷.

Dans un mouvement inverse, c'est le poète qui regarde par la fenêtre de l'extérieur ou de l'intérieur comme ici :

Moi je regarde au quatrième une fenêtre éclairée
Je ne sais pas qui habite aujourd'hui la chambre je suis né (ACM135),

⁵²⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 348.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 349.

Je m'endors la fenêtre ouverte sur ce bruit de basse-cour (FR I. Le Formose183),

Je dors toujours les fenêtres ouvertes [...]
Ce matin je me penche par la fenêtre (FR I. Le Formose184).

La fenêtre est un élément-clé d'ouverture sur le monde comme une frontière entre la solitude du poète et la diversité du spectacle de la rue. Elle agit comme un ensemble entre l'espace du dedans, de l'intimité et de l'intériorité psychique du poète avec l'espace du dehors. Ce lieu s'offre paradoxalement dans sa diversité et ses limites. Le poète est attiré par un spectacle car sa perception est tout le temps sollicitée.

Maïakovski traite également l'espace urbain comme un décor de théâtre et comme pour Cendrars, le thème des fenêtres revient souvent. Dans les poèmes futuristes, on retrouve tout un jeu de métaphores comme :

Le ponceau et le blanc repoussés et froissés,
Sur le vert jetées des poignées de ducats,
De brûlantes cartes jaunes distribuées
Aux paumes noires des fenêtres accourues. (V12-30 Nuit67),

Les fenêtres ont débité le grand enfer de la ville
en petits enfers minuscules qui suçaient les lumières.
Diables roux, les automobiles montaient
leurs klaxons explosant tout contre l'oreille. (V12-30 L'énorme enfer...115)

Il montre les maisons et les fenêtres comme des écrans qui révèlent un monde imaginaire dans un jeu de reflets de lumière. De même, dans un mouvement inverse, comme chez Cendrars, Maïakovski se place à l'intérieur face à la fenêtre :

Et me voilà,
énorme,
plié en deux dans la fenêtre,
faisant fondre du front la vitre du carreau.
Est-ce l'amour qui va se produire ? (PO1-NP75)

La fenêtre se fait écran sur lequel le poète projette son attente désespérée de Marie. On retrouve la même tension dramatique dans le poème *Sur ça*. Situé dans la rue après son périple fantasmagorique, le poète se trouve face aux fenêtres :

Je cache les fenêtres avec la paume du coin de rue
et j'étire le ruban des vitres.
Toute ma vie
repose sur ce jeu de cartes de fenêtres. (PO3-SÇ203)

Par un jeu de métaphores, il montre les fenêtres comme un obstacle et une frontière qui le séparent de la femme aimée. Ses fenêtres et notamment celle derrière laquelle se trouve Lili apparaissent comme une tentation de franchir la limite interdite. Le reflet des lumières ôte la visibilité et pourtant la jeune femme tant attendue se trouve bien là, le poète va jusqu'à imaginer une fuite :

Je fuyais l'appel des fenêtres ouvertes,
je m'enfuyais avec mon amour. (PO3- SÇ209)

Ceci fait écho à *L'homme*, lors du retour sur Terre le poète contemple avec angoisse les fenêtres :

Mes yeux parcourent les fenêtres-alvéoles. (PO1-H255)

Il est en quête de la femme aimée après sa résurrection. La fenêtre représente toujours la limite qu'on ne peut franchir, car un interdit pèse sur elle. La femme aimée impose toujours cet interdit.

De plus dans *Mystère Bouffe*, le poète utilise, comme décor final, la ville, objet de la quête des impurs après le déluge et objet de leur mérite :

*Le portail s'ouvre tout grand et découvre la ville. Mais quelle ville ! Jusqu'au ciel sont entassées les énormes masses de fabriques et des habitations; les trains, les tramways et les automobiles sont à l'arrêt enrubannés d'arcs-en-ciel au milieu d'un jardin d'étoiles et de lunes surmonté par la couronne rayonnante du soleil. Des vitrines sortent les meilleures choses et guidées par la faucille et le marteau elles marchent vers le portail en apportant le pain et le sel. Dans les rangs stupéfaits des impurs agglutinés on entend :
Ah, ah, ah, ah, ah ! (PO2- MB259).*

L'abondance des éléments cités permet de créer un univers de luxe et de magnificence que les vitrines étalent. Tout ceci est lié au rêve du poète engagé mais il clôture ainsi sa pièce :

Aujourd'hui
ces portes ce n'est que du décor
mais demain
la réalité remplacera la poussière des théâtres.
Nous le savons.
Nous le croyons.
Par ici, spectateurs !
Par ici, l'artiste !
le poète !
le metteur en scène !
Tous les spectateurs montent sur la scène. (PO2-MB279)

Le besoin du réel se fait sentir pour réaliser ce qui est de l'ordre du rêve et de l'idéal. La vitrine contient beaucoup de promesses qu'il s'agit maintenant d'obtenir.

Le décor urbain est, en effet, propice pour Maïakovski à l'expression de ses convictions politiques et à sa révolte comme on le voit :

Arrêtez !
Dans les rues
où les visages,
comme un fardeau,
sont les mêmes pour tous,
aujourd'hui le temps-vieille femme a mis au monde
une énorme
révolte à la bouche tordue ! (PO1-VMT45, 47)

La place publique est le lieu de la prise de parole de l'orateur, le lieu où se concentrent les événements. C'est une scène qui se fait le témoin de l'idéal défendu comme on le voit :

**150000000 est le nom de l'artisan de ce poème.
La balle son rythme.
Ses rimes le tir rebondissant de façade en façade.
150000000 parlent par mes lèvres.
Cette édition a été imprimée
par la rotative des pas
sur le vergé du pavé des places. (PO2-150M295)**

L'expression du peuple à travers la bouche du poète, qui devient interprète de la révolution populaire, a lieu dans l'espace urbain.

Apollinaire emploie également le thème des fenêtres comme élément du décor urbain. Jean-Pierre Richard rappelle l'importance du motif de la vitre chez Baudelaire qui n'est pas sans rappeler celui de la fenêtre chez Apollinaire :

Mais Baudelaire échappe à ces dangers par la rêverie d'une substance nouvelle, à la fois transparente et infranchissable : *la vitre*. Substance merveilleuse, qui remplace l'opacité brumeuse par une visibilité totale, mais en interdisant aussitôt de toute sa surface interposée l'accès immédiat de l'objet. La vitre écarte et réunit, elle dérobe et elle propose : tout aussi ambiguë que le brouillard, et tout autant que lui favorable à la recherche imaginaire de l'être. Point pour Baudelaire « d'objet plus profond, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre... ». Car le soleil dépouille, écrase l'univers. Sous le soleil nous sommes tous égaux et misérables, mauvais acteurs d'un drame dont nous ignorons le sens, jaugés, jugés par l'œil lointain. Mais la vitre rassure. Elle met le monde sous glace. Elle transforme la réalité en un spectacle, l'absurdité en une énigme, la platitude en une profondeur, et nous redevenons nous-mêmes, derrière elle et par elle, des spectateurs, et donc des innocents. Transparente, elle empêche la splendeur, mais elle favorise cette concentration lumineuse qui l'*éblouissement*. Enfin il semble évider encore la profondeur et purifier la nuit, en cristallisant dans sa pâte glacée toute l'inquiétante et vague épaisseur autrefois éparse dans le tissu concret de l'ombre⁵²⁸.

Jean-Pierre Richard montre l'ambivalence de la fenêtre, qui sépare sans totalement le faire, qui suggère la rêverie. Apollinaire emploie ce motif. Par exemple dans « Zone », lors de sa déambulation le décor se fait très présent autour du poète :

L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X
Et toi que les fenêtres observent la honte te retient
D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin (ALC Zone39).

Les fenêtres personnifiées créent un mouvement vers le poète qui perçoit les limites du décor humanisé. Le décor a deux dimensions, comme un panneau de théâtre qui ne laisse pas voir l'intérieur et se contente de ne montrer que la surface des choses. Le poète se heurte aux limites du décor et aux regards supposés qui s'inscrivent dans ces fenêtres. Dans les *Calligrammes* il y consacre un poème « Les fenêtres », constitué d'un ensemble de vers

⁵²⁸ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 111.

dépourvus de liens entre eux, comme un poème conversation. Les fenêtres représentent symboliquement une ouverture sur le monde :

La fenêtre s'ouvre comme une orange
Le beau fruit de la lumière (CALL ONDES169).

Le poète qui projette ses attentes mais aussi sa soif de découverte.

La rue est aussi le lieu des rencontres mises en scène et transcrites par le poète observateur. Comme on le voit ici :

Dans la Haute-Rue à Cologne
Elle allait et venait le soir
Offerte à tous en tout mignonne (ALC Marizibill77).

La prostituée décrite arpente la rue et lui confère un mouvement et une animation. Elle donne vie à ce décor, la ville ne s'anime que par les acteurs qui déambulent comme Apollinaire le perçoit ici :

Au tournant d'une rue je vis des matelots
Qui dansaient le cou nu au son d'un accordéon (ALC Les fiançailles135),

les matelots peuplent ce décor donnant un spectacle à voir et à entendre. Apollinaire conçoit, en effet, la ville comme un théâtre comme le montrent les vers :

Au-delà de notre atmosphère s'élève un théâtre
Que construisit le ver Zamir sans instrument (ALC Le brasier110).

Le lexique du spectacle montre la ville comme un décor factice.

C'est alors que le poète façonne un décor à la mesure de son affectivité. Le décor théâtral de la ville est approprié par le poète qui le façonne à son image. Cendrars, par exemple, présente le Kremlin par cette métaphore alimentaire :

Le Kremlin était comme un immense gâteau tartare
Croustillé d'or,
Avec les grandes amandes des cathédrales toutes blanches
Et l'or mielleux des cloches... (PR19),

comme l'expression de sa pure subjectivité. Le monument devient élément d'un décor, parce qu'il est interprété comme cela. La métaphore l'accessoirise, ceci l'éloigne de sa nature pour une image qui met en valeur son caractère factice. La poétisation du décor met en scène une subjectivité qui écarte le pur réalisme de la représentation pour une vision intime et personnelle du monde comme ici :

Les gratte-ciel s'écartèlent (19 PO78),

les gratte-ciel se trouve personnifiés comme les maisons à la page 130. Le poète humanise le décor qu'il s'approprie par le regard comme on le voit :

Je suis debout sur le trottoir d'en face et contemple longuement la maison. (ACM132),

Je suis sur le trottoir d'en face et je regarde l'étroite et haute maison d'en face
Qui se mire au fond de moi-même comme dans du sang. (ACM 133)

La ville n'existe que par le regard du poète qui fait sien cet espace moderne poétique à découvrir⁵²⁹.

Maïakovski a naturellement, comme Cendrars, envisagé le décor urbain sous l'angle de la subjectivité comme le montrent les registres lyrique et épique intégrés dans cette évocation de la ville. Il emploie de nombreuses images qui montrent l'appropriation du décor :

Et aujourd'hui,
voilà que je m'en irai par la ville,
laissant morceau après morceau
mon âme
aux pointes de lance des maisons. (PO1-VMT61)

Le poète inscrit son propre corps dans ce décor. Maïakovski emploie, à de nombreuses reprises, des personnifications des éléments du décor qui permettent la mise en scène de toute une gamme d'impressions qui va de la simple confrontation à une forme d'érotisme ou encore l'expression de la fête. Maïakovski retient l'adéquation parfaite entre l'expression de sa subjectivité et le décor de théâtre que représente pour lui la ville et qui se prête à une mise en scène du *je* poétique. En effet, il emploie des métaphores :

Défoncez les barils de méchanceté
car je dévore le pavé brûlant des pensées. (PO1-VMT31)

L'errance du poète se fait dans ce décor, de façon assez ostentatoire pour transmettre un message lyrique, la plainte à la femme aimée et distante et l'appel à la révolte adressée au peuple, car l'une des angoisses récurrentes du poète représente la déshumanisation du décor contre laquelle son investissement affectif tente de lutter:

Car les lunes molles n'ont plus pouvoir sur nous :
les feux des réverbères sont plus chics et plus cinglants.
Dans le pays des villes, les choses sans âme
se sont proclamées maîtres et s'avancent pour nous effacer. (PO1-VMT33)

Maïakovski craint que les choses prennent le pouvoir et ôtent la part d'humaine affectivité qui régit, selon lui, les rapports humains. Son voyage à Paris et les poèmes qu'il a écrits sur ce sujet renvoient à cette inquiétude comme « Notre-Dame » :

Dans le souvenir qu'on a
de Notre-Dame,
tous les autres bâtiments

⁵²⁹ D'ailleurs il regrette que le nom des rues ait changé :
On démolit des pâtés de maisons
On a changé le nom des rues (ACM128).

sont comme des croûtes sales.
 Grand vaisseau
 du passé,
 accroché au temps,
 échoué sur un bas fond. [...]
 Bien sûr,
 ça ne conviendrait pas pour un club,
 c'est un peu sombre,
 les classiques
 n'ont pas pensé ça⁵³⁰.

Par une ironie provocatrice, il dénonce l'aspect mercantile de la capitale par des images qui évoquent un jugement très négatif. Enfin la ville décor représente le lieu de l'écriture possible. La description hyperbolique de Chicago :

On y trouve une ville dressée
 sur une seule vis,
 tout entière électro-dynamo-mécanique. (PO2-150M323),

révèle tout l'enthousiasme pour la modernité mais aussi la capacité à offrir au poète un terrain de créativité poétique inégalée.

Apollinaire, comme Cendrars et Maïakovski, a projeté sur l'écran de ce décor urbain sa subjectivité. Dans le poème « Zone », sa déambulation dans Paris le mène à observer rues et décors en y précisant son appréciation :

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom (ALC Zone39)

En utilisant la personnification de la rue et un vocabulaire appréciatif, il relie esthétique et industrie dans un mouvement enthousiaste. Mais bien souvent c'est le sentiment puissant de mélancolie qui s'empare par contamination du décor comme :

Un soir je descendis dans une auberge triste
 Auprès de Luxembourg
 Dans le fond de la salle il s'envolait un Christ [...]

Nous traversâmes des villes qui tout le jour tournaient
 Et vomissaient la nuit le soleil des journées (ALC Le voyageur78),

il emploie, comme on l'a vu avec Cendrars et Maïakovski, des personnifications et métaphores qui humanisent le décor devenu réceptacle de la douleur. Apollinaire met donc en scène sa solitude dans ce décor urbain qui semble renvoyer une image au poète comme un miroir. Le voyageur, par son départ sans retour, alimente ce lyrisme :

Guider mon ombre aveugle en ces rues que j'aimais (ALC L'Émigrant de Landor road105)

⁵³⁰ Vladimir Maïakovski, *Du monde j'ai fait le tour : poèmes et proses*, op. cit., p. 100, 101, 103.

On y retrouve, concernant la ville, le vocabulaire appréciatif de la subjectivité du poète. Le décor n'est décrit qu'en fonction de ce qui est aimé, apprécié ou craint. Enfin le poème suivant commence ainsi :

Les villes sont pleines d'amour et de douleur
Deux plantes dont la mort est la commune fleur

Les villes que j'ai vues vivaient comme des folles (GM563).

il synthétise bien cette conception d'Apollinaire, l'usage des comparaisons et personnifications pour désigner les villes auxquelles il s'adresse directement montre un hommage au monde urbain et à la modernité propres à créer un discours poétique.

Cette appropriation personnelle du décor permet la création d'une véritable fantasmagorie. L'imaginaire de Cendrars recrée un monde calqué sur le décor observé :

Ô Paris
Grand foyer chaleureux avec les tisons entrecroisés de tes rues et de tes vieilles maisons qui
se penchent au-dessus et se réchauffent
Comme des aïeules (PR33).

Le retour à Paris est marqué par le bilan du voyage angoissant et par la chaleur d'un repère rassurant retrouvé mais qui ouvre le texte à l'évocation de souvenirs nostalgiques. Dans *Au cœur du monde*, la déambulation dans le Paris en guerre de nuit provoque la libération de l'imaginaire :

Où les arbres des boulevards sont comme les ombres du ciel (ACM127).

Les correspondances entre ciel et terre créent une sorte de confusion alimentée par la nuit et le jeu de lumières et de bruits. Ceci occulte le réel pour mettre en place une vision personnelle de la vie et une quête.

Maïakovski inscrit une fantasmagorie dans le décor urbain. Nikolaï Khardjiev et Vladimir Trenine montrent le rapprochement que l'on peut opérer entre Maïakovski, sa vision de la ville comme décor de théâtre et l'influence de la peinture :

Il est curieux que, dans le premier poème publié par Maïakovski, *La Nuit* (1912), l'arrivée de la nuit dans la ville est représentée au moyen de relais d'épithètes et de métaphores de couleurs :

*Pourpre et blanc jeté et froissé,
Dans le vert on jetait des ducats par poignées,
Et des fenêtres fuyantes aux paumes noires
On distribuait des cartes jaunes et chaudes.*

Nous trouvons un parallèle très intéressant dans le poème de Guillaume Apollinaire *Les fenêtres* :

*Du rouge au vert tout le jaune se meurt...
... La fenêtre s'ouvre comme une orange...
(Calligrammes.)*

Le thème et les images des *Fenêtres* proviennent d'un tableau de Delaunay du même nom peint en 1912. Le poème fut publié pour la première fois dans l'album – catalogue de l'exposition de Delaunay en janvier 1913⁵³¹.

En effet, la construction de ses poèmes en particulier ceux à dominante lyrique s'appuie sur un contexte réaliste, un problème exposé, véritable nœud de l'action qui provoque un renversement et une crise qui prennent pour cadre la ville. *Le nuage en pantalon* illustre bien ce phénomène, après le retard de Marie, le décor redevient soudainement animé sous l'effet de l'insupportable attente. La quatrième partie revient sur l'effet de la crise qui s'exprime ainsi :

La pluie a baigné de sanglots les trottoirs,
comme une voleuse pressée par les flaques,
toute mouillée, elle lèche le cadavre des rues bourré de pavés,
et sur les cils gris,
— oui !
les cils gris des stalactites,
des larmes coulent des yeux
— oui !
des yeux baissés des conduites d'eau. (PO1-NP103)

La prière désespérée à la femme qu'il rejette provoque une vision d'un décor urbain menaçant. Mais cette fantasmagorie s'accompagne aussi d'une réflexion plus profonde. Les images et les métaphores tendent à illustrer une réflexion plus profonde sur le rejet d'un esprit bourgeois étroit et égoïste et à promouvoir une poésie moderne renonçant à des traditions bien établies. Cette idée est un leitmotiv de l'œuvre de Maïakovski⁵³².

La ville se fait le cadre de l'errance désespérée du poète mais plus encore la ville ressemble à une prison. L'ascension du poète est alors identique au parcours du Christ. Le retour de Maïakovski a lieu dans la ville qui se fait de nouveau le témoin du désespoir du poète qui se heurte à la banalité du quotidien et à sa bassesse :

Tous les villages ont leur poids de printemps parfumé.
Chaque ville sans doute est illuminée.
Tout n'est que chant d'une famille joyeuse aux joues luisantes. (PO1-H247),
Je vois

⁵³¹ Nikolaï Khardjiev, Vladimir Trenine, *La culture poétique de Maïkovski*, op. cit., p. 109.

⁵³² On le retrouve dans deux poèmes : *L'homme* et *Sur ça*, qui partent du même schéma : dans *L'homme* l'impossible relation avec la femme aimée conduit à la crise :

[...]je longe les quais de la Néva.
Je marche,
mais me voici encore au même endroit,
je veux m'échapper,
toujours en vain.

Une maison surgit devant mon nez.
Derrière les fenêtres glacées s'étire
une aube ventruée. (PO1-H233)

les paumes des hémisphères terrestres
pleines de villes. (PO1-H251),
Oh ! y a-t-il
une gorge
capable de gronder plus fort,
plus fort que la ville
en son grondement. (PO1-H253)

Le poème *Sur ça* lui fait écho. Le désespoir se matérialise par le dédoublement du poète, posté sur le pont d'où il avait voulu se suicider auparavant. Dans ce contexte tragique, le décor urbain joue le rôle de témoin du mal être et de l'impossibilité de lutter contre l'esprit bourgeois, en l'occurrence de la Nep qui a gâté l'esprit vivant de la révolution.

En projetant sa sensibilité sur le décor urbain, Apollinaire, comme Maïakovski et Cendrars, bâtit aussi une forme de fantasmagorie comme dans le poème « La chanson du Mal-Aimé ». Le rapprochement entre la femme aimée et le voyou rencontré à Londres ravive la douleur insupportable de l'amour malheureux. On assiste alors au même processus que chez Maïakovski. Cela déclenche une crise qui exprime métaphoriquement le désespoir en animant le décor de sentiments violents. Apollinaire fait alors surgir des références mythologiques :

Que tombent ces vagues de briques
Si tu ne fus pas bien-aimée
Je suis le souverain d'Egypte
Sa sœur-épouse son armée
Si tu n'es pas l'amour unique (ALC La chanson du Mal-Aimé⁴⁶),

qui naissent de la résurgence accidentelle due à la rencontre d'un souvenir pénible du mal-aimé.

La ville représente donc plus qu'un motif moderne dans la poésie d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski, elle se trouve investie d'une forte charge émotionnelle par sa capacité à mettre en scène l'errance du poète et l'expression de ses impressions lors de la confrontation avec le monde.

1. 3. 2. 3. La tour Eiffel, emblème de modernité.

La tour, œuvre d'Eiffel, est présentée à l'occasion de l'exposition internationale de Paris. Emblème d'une nouvelle époque, œuvre de métal, elle suscite l'admiration et l'engouement des artistes, peintres et poètes. Elle devient chez Cendrars, Maïakovski et Apollinaire un objet poétique. A ce titre, Jean-Carlo Flückiger a rapporté une anecdote qui a relié Cendrars et Delaunay au monument de la tour Eiffel :

De la fenêtre de sa chambre d'hôpital à Saint-Cloud il Jouit d'une vue splendide sur Paris et sur la tour Eiffel, ce qui l'incite à s'essayer à la peinture. Robert Delaunay, qui lui rend visite presque tous les jours, le fournit en couleurs, palettes et pinceaux. Et c'est ainsi qu'ont été réalisés les quelque trente tableaux que Cendrars inscrit à son actif. [...] Il suit d'abord avec

un intérêt passionné la lutte de Delaunay avec la tour Eiffel que le peintre, dans ce qu'on a appelé sa « phase destructrice », met en pièces, broie, tord, comprime, pour la faire tenir tout entière sur la toile⁵³³.

La Tour représentait un emblème de la modernité. Marie-Paule Berranger montre l'importance que Cendrars accordait à la tour Eiffel :

Dans la *Prose du Transsibérien* en 1913, Cendrars mesurait sa modernité à celle d'un emblème indiscutable, la tour Eiffel. Cendrars se dit, dans les entretiens avec Manoll, l'instigateur auprès de ses amis peintres et poètes (entendons Barzun, Apollinaire et Delaunay) de cette mode qui dresse bientôt la Tour en signature de l'avant-garde, comme il l'est, dès 1912, dans la vogue de *Fantômas* (les premiers volumes ont paru en 1911)⁵³⁴.

La tour Eiffel a suscité l'intérêt des poètes comme elle l'avait fait avec les peintres et notamment Delaunay qui a peint toute une série de toiles consacrées à ce monument entre 1909 et 1912. Cependant Marie-Paule Berranger précise une distinction en mettant l'accent sur une ambiguïté :

Mais la tour Eiffel de Cendrars ne garde pas « le troupeau des ponts » en bonne bergère parisienne comme celle de « Zone », elle ne s'encadre pas comme celle de Delaunay dans les vantaux des fenêtres, elle aspire déjà à devenir sidérale, érigeant vers le ciel une modernité ostensible ; elle porte l'antenne de la communication sans fil et de la poésie. Les *Dix-neuf poèmes élastiques* recueillent un beau poème, « Tour », publié à Berlin, dans *Der Sturm*. À la fois du genre féminin et symbole phallique – le poème « Tour » est aussi une célébration pleine d'humour de la première érection –, la Tour participe de l'ambivalence sexuelle, du débat entre la part féminine et la part virile crypté dans nombre de poèmes en vers et de récits en prose de Cendrars⁵³⁵.

La tour Eiffel se trouve investie de sens variés et de symboles de l'homme nouveau. Elle le relie à une dimension sidérale. Repère et phare de la modernité, elle s'offre en spectacle au poète. Jacqueline Chadourne va plus loin en montrant l'importance de la tour Eiffel en la reliant au « cosmorama⁵³⁶ » de Cendrars : « où le passé et le futur sont toujours dans le présent, enchevêtrés et se chevauchant, Cendrars l'a placée sous le signe de la tour ». Jacqueline Chadourne cite le poème « Tour » :

Symbole dont le jeu des allitérations (*tour* et *tout*) fait le centre de ses pérégrinations « du Monde entier au Cœur du monde », emblème des temps futurs qu'il éternisera par les yeux du Dr Oswaldo dans les constellations du Brésil, la tour Eiffel (« ce chef-d'œuvre de la ferraille », dira-t-il plus prosaïquement dans l'un de ses entretiens avec Michel Manoll) lui est apparue comme le totem de l'homme d'un nouvel âge : l'ère du machinisme, des gratte-ciel et des ondes dont le réseau enserre le paysage humain. Des métamorphoses que les progrès des sciences et des technologies ont apportées aux siècles, Cendrars a été des tout premiers le chroniqueur enthousiaste et le chantre exalté. Cela dès ces années de la première après-guerre où il saluait le temps des magiciens⁵³⁷.

⁵³³ Jean-Carlo Flückiger, « L'icône, le croquis à la plume et le tourbillon des couleurs », dans *Blaise Cendrars : « Je suis l'autre »*, Continent Cendrars numéro 11, Paris, Champion, 2004, pp. 114, 115.

⁵³⁴ Marie-Paule Berranger, « *Du monde entier au cœur du monde* » de Blaise Cendrars, *op. cit.*, p. 82.

⁵³⁵ *Ibid.* p. 83.

⁵³⁶ Jacqueline Chadourne, *Blaise Cendrars : Poète du Cosmos*, *op. cit.*, p. 199.

⁵³⁷ *Ibid.*, pp. 199, 200.

Cendrars a en effet mis en valeur le « principe de l'utilité », qu'il évoque dans son texte *Aujourd'hui*. S. Zoppi propose une interprétation de la tour Eiffel :

Parce que le mot clé de ce vers est selon moi « bergère » ; « bergère » qui est placée par le poète au commencement du vers, qui est mis en évidence, hors parenthèses, suivant le procédé mathématique, qui conditionne – voilà la technique employée par Apollinaire que nous avons annoncé –, et qui conditionne « tour Eiffel ». « Bergère » conditionne « tour Eiffel » introduisant « troupeau » et « bête » qui suivent, et s'y appuyant en même temps. La valeur sémantique de « tour Eiffel », placée dans cette perspective, change évidemment. L'ambiance et l'atmosphère ainsi créées diffèrent beaucoup de l'équivalent de « tour Eiffel » en 1912. Avec ce rapprochement de mots le poète nous plonge dans le passé et dans un passé très éloigné. Il nous rappelle le climat et le langage des églogues, remontant très loin dans l'Antiquité [...] ⁵³⁸.

Apollinaire l'évoque avec une forme d'humour :

En effet, la tour Eiffel ne manque pas de style, elle est peut-être même du style Louis XIV mais elle est avant tout de style moderne comme les œuvres d'art de la renaissance fondées sur l'imitation de l'antique n'en sont pas moins et avant tout de la Renaissance. Les chefs-d'œuvre de ces modernes sont en fonte, en acier, en tôle. L'invention de l'aéroplane a donné aux artisans l'occasion de s'exercer sur le bois et c'est de ces efforts que ne manqueront pas d'avoir quelque influence sur le goût domestique que naîtra ce que plus tard, on appellera le style du XXe siècle. En attendant, plusieurs styles depuis vingt ans se sont succédé sans parvenir à arrêter définitivement le goût du public ⁵³⁹.

Pour les poètes, elle sert de référence dans le monde moderne comme un repère dans l'espace et l'époque. Cendrars, dans *Le panama*, l'évoque comme une sorte de balise :

On passe sous la tour Eiffel - boucler la boucle - pour autant des deux côtés du monde (Pa54).

Le passage sous la tour permettrait de se retrouver de l'autre côté du monde. Cendrars fait de la tour un moyen quasi merveilleux de passer dans le monde de la modernité. La tour Eiffel est comme un repère dans la ville qu'utilise ce poème « Contrastes » référence de Paris. On retrouve par ailleurs l'évocation de la tour dans ce poème de voyage :

Une station de TSF deux pylônes et de tours Eiffel en construction (FR III.250),

la tour devient un nom commun, représentation de la modernité avec la station TSF à l'autre bout du monde, comme un repère familier et comme la marque de fabrique d'Eiffel et de ses constructions métalliques.

Maïakovski évoque lui aussi la tour Eiffel comme référent, dans sa pièce en vers *Mystère Bouffe*. Dans la pièce, le Français explique ce qu'il faisait pendant le déluge imaginé par Maïakovski :

Eh bien voilà :
aujourd'hui,

⁵³⁸ Sergio Zoppi, « La modernolatria », dans Michel Decaudin (dir.), *Du monde européen à l'univers des mythes*, Paris, Lettres Modernes-Minard, 1968. p.117.

⁵³⁹ Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, op. cit., p. 466, 467.

j'étais chez moi
à Paris,
je mangeais du filet
ou quelque chose d'autre, je ne me rappelle plus,
et je vois
que cet escogriffe de tour Eiffel a l'air mal à l'aise.
Je me dis que c'est un truc des Boches ? (PO2-MB43),

puis c'est au tour de l'Allemand:

Après la soupe
je regarde les bouteilles-tours Eiffel
je me demande
de quel bœuf je vais prendre,
et tout simplement si je vais prendre du bœuf ? (PO2-MB45).

La tour Eiffel est un référent de Paris, un repère géographique. Ainsi Maïakovski la personnifie puis en use comme métaphore. Par un jeu d'images, Maïakovski l'utilise comme symbole de la ville de Paris, d'une image de vie bourgeoise et sûre de ses valeurs. Dans le poème la *Cinquième internationale*, le poète emploie encore la référence de la tour Eiffel par comparaison avec lui-même :

Ce que j'ai fait
ça s'appelle
être « un poète socialiste ».
Plus haut que les tours Eiffel,
plus haut que les montagnes
casquette, fais un trou dans le vieux ciel ! -
je suis là debout
preux Sviatogor
des chansons de gestes de l'avenir. (PO3-5I 99)

Il est intéressant de noter que la tour intervient comme un élément de l'imaginaire. Maïakovski montre la volonté de prendre de la hauteur comme en atteste la capacité du poète à « se dévisser » le cou et voir la terre de très haut et au-delà des siècles. Ainsi la tour Eiffel est un repère fascinant pour un poète futuriste qui glorifie les représentations de la modernité au point de les poétiser et qui y voit un motif propre à exalter son enthousiasme.

Apollinaire utilise aussi la tour Eiffel comme référence en particulier pendant la guerre. Dans un calligramme « 2^e canonier conducteur » (214), il représente, sous l'apparence de la tour, un court texte comme un pied de nez humoristique aux Allemands. La tour devient le symbole de la France engagée dans le combat. Le jeu sur les mots fait de la tour non seulement une référence mais aussi un objet poétisé destiné à transmettre la parole du poète en particulier dans ce contexte de guerre où l'optimisme du soldat doit être entretenu.

La tour Eiffel fait l'objet d'étonnement et d'admiration. Les poètes en font une image de la modernité et lui adressent un hommage. Cendrars l'évoque dans un texte en marge de la *Prose* :

J'aime les légendes, les dialectes, les fautes de langage, les romans policiers, la chair des filles, le soleil, la tour Eiffel, les apaches, les bons nègres, et cerisiers européens qui jouit, goguenard, de la modernité. [...]

Mme Delaunay a fait un si beau livre de couleurs, que mon poème est plus trempé de lumière que ma vie. Voilà ce qui me rend heureux. Puis encore, que ce livre ait deux mètres de long ! - Et encore, que l'édition atteigne la hauteur de la tour Eiffel ! (36)

Le livre se présente sous la forme d'un dépliant, « un livre vertical » (Notes 345). Les cent cinquante exemplaires atteignent la taille de la tour Eiffel. Il est à noter que le poème se termine par :

Ville de la Tour unique du Grand Gibet et de la Roue (PR34),

et que le dessin de Sonia Delaunay fait de figures géométriques très colorées et abstraites s'achève par la représentation schématique de la tour.

La tour Eiffel passe alors du motif poétique à un véritable emblème du monde moderne. Cendrars, dans les *Poèmes élastiques*, consacre un poème élogieux à la tour, sobrement désigné par « Tour » mais construit autour d'un effet de surprise. Cendrars emploie beaucoup de négations avant l'irruption de la tour dans le poème « Tour » :

Ô tour Eiffel !
Je ne t'ai pas chausse d'or
Je ne t'ai pas fait danser sur les dalles de cristal
Je ne t'ai pas vouée au Python comme une vierge de Carthage
Je ne t'ai pas revêtue du péplum de la Grèce
Je ne t'ai jamais fait divaguer dans l'enceinte des menhirs
Je ne t'ai pas nommée Tige de David ni Bois de la Croix
Lignum Crucis
Ô tour Eiffel !
Feu d'artifice géant de l'exposition universelle ! (19 PO67),

puis une série de vers courts :

Tu es tout
Tour
Dieu antique
Bête moderne
Spectre solaire
Sujet de mon poème
Tour
Tour du monde
Tour en mouvement (19 PO69).

Enfin l'invocation à la tour « Ô tour Eiffel » à la page 67 est suivie de l'anaphore de « je », plaçant l'action du poète au centre de cette évocation de la tour, qui devient ainsi l'objet poétique créé par le poète. Il renonce aux images mythologiques et il préfère une série de

métaphores comme « gracieux Palmier, Babel » (68) qui le placent comme objet relié au monde, lien entre les époques. Elle est une sorte de repères au-delà de Paris, comme « tour du monde ».

Maïakovski découvre véritablement la tour lors de son voyage à Paris. Il écrit, en 1923, un poème consacré à la tour intitulé « Discussions avec la tour Eiffel ». La déambulation dans Paris est accompagnée de références à la capitale :

[...]Échappant à la surveillance domestique,
la tour Eiffel,
sortant du brouillard,
se présente à moi
le bolchevik.
— Tss-tss !
la tour,
faites moins de bruit en marchant !
On va vous voir ! [...]
pour lui susurrer
dans sa radio-oreille :
-J'ai fait la propagande qu'il fallait
auprès des choses et des bâtiments.
Nous
n'attendons que votre accord.
La tour,
voulez-vous prendre la tête de l'insurrection ?
La tour,
nous
vous élirons chef!
Vous,
le modèle du génie des machines,
qu'avez-vous à faire ici
à vous pâmer pour quelques petits vers d'Apollinaire⁵⁴⁰ ?

Maïakovski la personnifie. Il pose un face-à-face entre cet emblème moderne de Paris et le poète bolchevique. Il place alors son poème dans une perspective politique en entamant un dialogue avec la tour. Il développe une argumentation pour la convaincre de venir en Russie pour être à la tête de l'insurrection populaire :

N'ayez pas peur
Je me suis entendu avec les ponts.
Parce qu'il n'est pas facile
de franchir une rivière
à la nage⁵⁴¹ !

Il associe le métro et les cafés parisiens à sa lutte :

Le métro est d'accord
Le métro est avec moi.
Ses stations
de leurs entrailles carrelées vont cracher la foule,
à grands jets de sang
effacer du mur
les réclames des parfums et des poudres.

⁵⁴⁰ Vladimir Maïakovski, *Du monde j'ai fait le tour : poèmes et proses*, op. cit., p. 83.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 84.

Le métro est convaincu,
 il ne veut plus servir d'écoulement
 aux wagons de riches.
 Il n'est pas un esclave !
 Il est convaincu
 que nos affiches
 de combat
 lui conviennent mieux.
 La tour,
 n'ayez pas peur des rues !
 Si le métro ne lâche pas le sous-sol des rues,
 Il sera
 strié par les rails.
 J'ai organisé la révolte des rails.
 Vous avez encore peur ?
 L'essaim des cafés s'interposera.
 Vous craignez encore ?
 La Rive Gauche viendra à l'aide⁵⁴².

Les exclamations que le poète emploie appuient son argumentation donnant un élan communicatif. Il glorifie la tour par un vocabulaire élogieux mais prononce une critique virulente du Paris des prostituées et de la bourse :

Ce n'est pas un endroit pour vous,
 ce lieu de pourriture,
 le Paris des prostituées,
 des poètes,
 de la Bourse.
 [...]le Paris des coquettes et des sottes,
 le Paris des bailleurs de boulevards,
 qu'il meure tout seul encimetiéré dans son Louvre,
 dans la vieillerie des bois de Boulogne et des musées.

Le pouvoir de l'argent et de l'esprit petit-bourgeois est violemment dénoncé à la page 86 pour mieux valoriser la propagande pour la révolution. Ainsi ce Paris ne mérite pas cet emblème de modernité ! Seule l'URSS saura lui donner la place qu'elle mérite. Maïakovski multiplie les compliments :

Nous vous accueillerons
 au milieu des fumées
 et des lueurs de l'acier.
 Nous vous accueillerons
 plus tendrement qu'un premier amour.
 Allons à Moscou !
 Chez nous
 à Moscou
 il y a de la place.
 Chaque rue
 aura sa tour.
 Nos vous bichonnerons
 cent fois
 par jour nous ferons reluire votre acier et vos bronzes,
 à faire envie aux soleils⁵⁴³.

⁵⁴² *Id.*

Il bâtit une fantasmagorie où l'objet s'animalise et où les ponts s'animent :

Les ponts,
pris d'un mouvement mauvais,
se dresseront d'un coup sur les flancs de Paris.
Les ponts se soulèveront
au premier appel.
ils projetteront les passants sur la pierre des piliers.
Toutes les choses vont se mutiner⁵⁴⁴.

dans un mouvement épique mis en valeur par une série d'impératifs mobilisateurs :

Allons, la tour,
venez chez nous,
là on a besoin de vous !
Venez chez nous !
[...]En avant !
Fais marcher tes quatre pattes puissantes
plantées par le dessin d'Eiffel,
pour que dans notre ciel ton front s'enradiolise
et que nos étoiles devant toi se défilent !
Décidez, la tour,
dressez-vous maintenant,
renversez Paris sens dessus dessous !
Allons
chez nous !
Chez nous en URSS
Allons chez nous !
Je vous aurai
le visa⁵⁴⁵.

Maïakovski déploie toute son imagination dans cette scène qui montre un éloge qui réactive l'engagement politique que la confrontation à Paris a renforcé.

Il est intéressant de voir qu'Apollinaire, à la manière de Maïakovski et Cendrars, prend conscience de l'importance de la tour dans l'époque. Il entame « Zone » par trois vers isolés dont le second est consacré à la tour :

Bergère o tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin (ALC Zone39).

Par cette célèbre métaphore filée, Apollinaire prend le contre-pied de Cendrars et Maïakovski car il relie la modernité à une tradition bucolique. La tour Eiffel au seuil du poème guide le lecteur de « Zone » et l'ancre dans le Paris moderne que le poète découvre au fil de sa déambulation.

On peut voir que l'évocation de la tour Eiffel suscite un grand enthousiasme chez ces poètes du début du XX^e siècle, car elle a acquis le statut d'un monument tout en étant radicalement différente des édifices connus et bâtis jusqu'alors. Symbole d'une nouvelle ère

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁴⁴ *Id.*

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 86.

technologique, elle représente aussi une nouvelle esthétique architecturale et a connu de nombreux détracteurs à sa construction. Apollinaire, Cendrars et Maïakovski se sont emparés de cette construction métallique avec fantaisie, humour et poésie. Elle est le symbole des progrès du monde qui touchent également les moyens de communication.

1. 3. 3. Le progrès technique : la marche accélérée du monde.

Les effets des progrès technologiques se font sentir au quotidien par la rapidité nouvelle des moyens de transports qui raccourcissent les distances et bouleversent les voyages et la vision du monde.

1. 3. 3. 1. Les moyens de transport.

Le XIX^e siècle avait déjà vu les transports se développer, le chemin de fer, le bateau (le steamer), l'automobile puis l'avion. L'espace change. L'évolution et le progrès en matière de transport répondent à la nécessité des entreprises en pleine expansion. Le réseau ferré se développe considérablement dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Les navires deviennent plus imposants⁵⁴⁶.

Serge Bernstein et Pierre Milza montrent également les progrès de l'industrie automobile qui « passe du stade de la curiosité à celui d'une industrie véritable⁵⁴⁷ ». L'ouvrage *L'histoire de l'Europe par 14 historiens* précise que les moyens de transports ont commencé à se développer au XIX^e siècle comme les chemins de fer :

Au milieu du XIX^e siècle, la Grande-Bretagne totalise 8000 km de voies ferrées [...]. De nouvelles zones industrielles naissent le long des voies ferrées et des canaux qui permettent de transporter les produits vers des marchés éloignés ; les ports s'agrandissent pour faire face à l'intensification du commerce⁵⁴⁸.

Les moyens de transports « rapprochent » les villes pour assurer le développement de l'industrialisation et ouvrent des perspectives pour les grands voyages. Nicholas V. Riazanovsky montre également les progrès du chemin de fer en Russie :

Pour ce qui est des chemins de fer, le ministre, qui avait fait ses premières armes dans l'administration ferroviaire, leur témoigna toujours un grand intérêt : le réseau ferré doubla de longueur entre 1895 et 1905. Il s'accrut notamment de l'immense Transsibérien, construit entre 1891 et 1903, à l'exception de la section qui contournait le lac Baïkal, achevée plus tard⁵⁴⁹.

⁵⁴⁶ On voit apparaître le tramway (1819) le métro (1803 à Londres) qui redéfinissent l'espace urbain.

⁵⁴⁷ Serge Bernstein, Pierre Milza, *Histoire de la France au xx^e I. 1900-1930*, op. cit., p. 76.

⁵⁴⁸ *L'histoire de l'Europe par 14 historiens*, op. cit., p. 305.

⁵⁴⁹ Nicholas V. Riazanovsky, *Histoire de la Russie des origines à 1984*, op. cit., pp. 430, 431.

L'attrait pour les modes de transport se développe car ils réduisent les temps de voyage et les distances, de même ils ouvrent de nouvelles perspectives d'aventure. Georges-Emmanuel Clancier rappelle l'origine de l'engouement pour les moyens de transport :

La frénésie mécanique du XX^e siècle naissant s'étend voyage dont les rets enserrant de plus en plus étroitement la terre cependant que la vitesse réduit l'espace. Aussi voit-on de jeunes poètes, grisés par cette apparence de nouveauté que prend soudain la vieille terre, avidement et hâtivement parcourue, troquer le goût de l'aventure intérieure pour l'appétit de l'aventure tout court : le corps à corps avec les mille aspects de l'univers devant selon eux insuffler un sang jeune à la poésie⁵⁵⁰.

Les artistes expriment ainsi leurs aspirations dans cette ouverture sur le monde. Gérard Peylet montre que la littérature fin-de-siècle a commencé à s'intéresser également aux moyens de transport qui occupent les œuvres littéraires :

Et dans *À rebours*, la science occupe un rôle important à l'intérieur de cet artifice, comme le montre dans le chapitre II l'éloge des deux locomotives. On peut se demander si cette quête de l'artifice ne représente pas aussi une sorte de défi à Dieu. Certes le défi lancé par des Esseintes à travers l'éloge des deux locomotives est assez simpliste et n'est pas dépourvu d'ironie. Il se termine cependant par ces mots : « L'homme a fait dans son genre aussi bien que le Dieu auquel il croit. »⁵⁵¹.

Les locomotives et la machinerie deviennent des objets poétiques, la machine est glorifiée, emblème d'un monde en mouvement. Marie-Paule Berranger le démontre en évoquant les fréquentes allusions aux trains et bateaux faites par Cendrars :

La *Prose du Transsibérien* affiche un autre emblème, une modernité plus ancienne, née au XX^e siècle. Les ponts rimbaldiens des railways, les bielles et pistons de la locomotive à vapeur, et le sifflement déchirant des trains quittant les gares qui ont si mélancoliquement marqué les poèmes en prose de Léon Paul Fargue, croisent dans ce poème de 1913 les grands thèmes futuristes : le train est un motif récurrent de leurs compositions typographiques, avec l'automobile, symbole de vitesse et de progrès. Cendrars ne descend pas du train en quittant le Transsibérien : *Le Panama* a été illustré de vingt-cinq tracés de chemins de fer américains qui disparaissent après 1919 des rééditions. [...]

En 1924 encore, *Le Formose* s'ouvre sur les stridences du « Paris-Le Havre », la vitesse qui précipite les collusions lexicales invente, dans l'accélération des machines hurlantes, l'autobus ascenseur (p. 193), au milieu des forêts de grues et des installations portuaires (p. 227). « Dans le train » (p. 232) témoigne de cette poésie des rapides qui réduit les paysages aux couleurs dominantes⁵⁵².

Elle poursuit ainsi son analyse en rapprochant la vitesse du train de la créativité langagière et en opposant Cendrars et Marinetti :

Le train est chez Cendrars comme chez Marinetti une métaphore de l'inspiration et de la vitesse de la poésie, lancée à toute vapeur vers les lendemains mais le traitement du thème en dit long sur la différence de poétique. Marinetti fait une utilisation cinétique, et mimétique de l'onomatopée, [...] Cendrars intègre l'onomatopée, ne laisse les « mots en liberté » que le temps d'une opposition nominale entre les deux phrases, et fait prévaloir la valeur sonore des mots et des contrastes, avant leur effet visuel, noyé dans le vers⁵⁵³...

⁵⁵⁰ Georges-Emmanuel Clancier, *Panorama de la poésie française de Rimbaud au Surréalisme*, op. cit., p. 229.

⁵⁵¹ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 entre décadentisme et modernité*, op. cit., p. 126.

⁵⁵² Marie-Paule Berranger, « *Du monde entier au cœur du monde* » de Blaise Cendrars, op. cit., p. 83, 84.

⁵⁵³ *Ibid.*, pp. 84, 85.

De même les futuristes ont glorifié les moyens de transport parce qu'ils illustrent le thème de la vitesse comme le montre Élisabeth Lièvre-Crosson :

Dans son tableau *Dynamisme d'une automobile* (1912), un bolide traverse les couches denses de l'atmosphère rendues visibles par les effets de la vitesse. Ici se résume la gageure de la peinture futuriste : rendre concrète la sensation fugitive du mouvement sur la surface statique d'un tableau⁵⁵⁴.

Élisabeth Lièvre-Crosson cite également l'exemple du peintre Fernand Léger qui s'intéresse au fonctionnement de la machine en en représentant le mécanisme interne :

Son enthousiasme pour les formes mécaniques le conduit à combiner des éléments interchangeables : robots, rouages, pistons, roulement à billes, panneaux-réclame, signaux lumineux (*Pont du remorqueur*, 1920 – *Les Disques dans la ville* – 1920 – 1921). « Nous vivons dans un monde géométrique, c'est indéniable, et aussi dans un état fréquemment contrasté. » Ses tableaux évoquent de façon statique les rythmes du monde moderne⁵⁵⁵.

Fernand Léger a souvent représenté les détails de la machine qui n'est pas un simple motif pittoresque et représentatif de la modernité mais qui suggère un fonctionnement complexe, œuvre de l'homme.

Apollinaire, Cendrars et Maïakovski ont eu pour but de poétiser le réel dans ce qu'il avait de plus trivial. Pierre Reverdy témoigne de cette attitude :

Quand, un jour, certains poètes prétendirent qu'il y avait autant de poésie dans les gares et dans une locomotive que dans tout autre lieu ou tout autre objet, je me demande ce qu'ils voulaient dire, si ce n'est qu'une gare ou une locomotive ne leur inspirait pas plus de répugnance, à la fin, qu'un relais de chevaux ou une diligence. Or, il n'y a pas plus de poésie dans une diligence que dans une locomotive. Ni plus, ni moins. Il n'y en a pas⁵⁵⁶.

Reverdy revient sur la charge poétique attribuée à l'objet par le poète. La machine n'est pas en soi poétique, mais elle attire l'intérêt de toute une génération de poètes. En effet, cette poésie d'avant-garde accorde une place prépondérante à la modernité et au monde qui s'en fait le reflet. Le monde apparaît dans son caractère protéiforme, confus et toujours perçu dans son mouvement. La machine apporte un dynamisme et un élan créateur.

Le thème des moyens de transport occupe alors une place importante dans une poésie qui prône les signes de la modernité et du voyage. Cendrars, le poète bourlingueur, a naturellement évoqué les moyens de transport puisque tous les grands poèmes sont liés au voyage. Cette évocation traduit la volonté d'exprimer l'agitation d'un monde vivant qui est la marque de la modernité, comme on le voit à la fin des *Pâques* :

Déjà un bruit immense retentit sur la ville.

⁵⁵⁴ Élisabeth Lièvre-Crosson, *Du Cubisme au surréalisme*, op. cit., p. 21.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁵⁶ Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée poésie: écrits sur la poésie*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1974, p. 42.

Déjà les trains bondissent, grondent et défilent.

Les métropolitains roulent et tonnent sous terre
Les ponts sont secoués par les chemins de fer.

La cité tremble. Des cris, du feu et des fumées.
Des sirènes à vapeur rauquent comme des huées.

Une foule enfiévrée par les sueurs de l'or
Se bouscule et s'engouffre dans de longs corridors. (Pâq13)

L'aube amène la foule des ouvriers que Cendrars aperçoit après son errance nocturne et qu'il traduit par l'isotopie des moyens de transport : train, métro, sirènes qui annoncent la foule enfiévrée. Il met en valeur le mouvement par le bruit qui fait une brutale irruption dans le calme du poème.

De même dans la *Prose du Transsibérien* il évoque les voyages en train :

J'ai passé mon enfance dans les jardins suspendus de Babylone
Et l'école buissonnière, dans les gares devant les trains en partance
Maintenant, j'ai fait courir tous les trains derrière moi
Bâle - Tombouctou
J'ai aussi joué aux courses à Auteuil et à Longchamp
Paris - New York
Maintenant, j'ai fait courir tous les trains tout le long de ma vie
Madrid - Stockholm
J'ai perdu tous mes paris [...]
Le train fait un saut périlleux et retombe sur toutes ces roues
Le train retombe sur ses roues
Le train retombe toujours sur toutes ses roues (PR24).

Le voyage en transsibérien synthétise les voyages effectués ou rêvés qui prennent corps dans le poème. En effet, le texte poétique se construit par une succession de vers autour des trains en général qui mènent au train dans lequel se trouve le poète. Ce qui confère rythme et mouvement à la poésie qui imite les secousses du train par des ajouts de termes comme « toujours » et « tout ». La dramatisation du voyage et la montée de l'angoisse prennent forme par la répétition des « trains » :

Car j'ai négligé de m'assurer contre les accidents de chemin de fer (PR30),
J'ai vu les trains silencieux les trains noirs qui revenaient de l'Extrême-Orient et qui passaient en fantômes
Et mon œil, comme le fanal d'arrière, court encore derrière ces trains
Dans toutes les gares on brûlait tous les wagons (PR31).

Le lexique de l'accident et des incendies dans le contexte de la guerre russo-japonaise confère un autre type de mouvement, il s'agit d'une fuite éperdue. La vision du monde prend alors une tout autre tournure, tragique, en effet, le poète se confronte à la violence du monde. C'est ainsi qu'il interprète l'agitation du monde moderne, comme une source de dangers potentiels qu'il incarne dans la personnification des locomotives « qui s'enfuyaient » (PR31). Cette agitation aux accents tragiques et inquiétants vient d'une hésitation entre bruits et silences :

Je reconnais tous les pays les yeux fermés à leur odeur
Et je reconnais tous les trains au bruit qu'ils font
Les trains d'Europe sont à quatre temps tandis que ceux d'Asie sont à cinq ou sept temps
D'autres vont en sourdine sont des berceuses
Et il y en a qui dans le bruit monotone des roues me rappelle la prose lourde de Maeterlinck
(PR32),

J'entends
Les sonnettes acharnées des tramways
Il pleut des globes électriques
Montrouge Gare de l'Est Métro Nord-Sud bateaux-mouches monde (19 PO71).

La perception par les sens en éveil du poète contribue à donner un relief particulier au voyage. Le poète évoque les trains comme une généralité, qui amène un ton documentaire. Plus encore les trains et les tramways confèrent une animation et une vie qui rendent compte du monde dans son caractère hasardeux, voire dangereux. Marie-Paule Berranger ajoute des précisions sur le rythme que donnent le train et les machines au voyage et à la poésie :

Le rythme des machines, le « pouppouffonnement des moteurs » lui donnent la cadence de cette « monotonie » consubstantielle à la poésie, selon certains poètes comme Apollinaire, qui ouvre sur la contemplation heureuse et le sentiment d'exister⁵⁵⁷.

Le poète voyageur tire de son voyage sa connaissance du monde en multipliant les expériences variées. Miriam Cendrars révèle l'enthousiasme naissant du jeune Blaise Cendrars pour le transsibérien lors de l'exposition universelle :

Depuis son retour en suisse, Freddy entend tout le monde parler avec passion de ce formidable train qui traverse la Sibérie : on pourra prendre son billet à Bâle, ou à Paris, parcourir toute l'Asie, et aboutir à Vladivostok ! Et bientôt aller jusqu'à Pékin !
Le transsibérien est le clou de l'Exposition universelle⁵⁵⁸.

Maïakovski, en tant que poète futuriste, a octroyé une large place aux moyens de transport. S'il n'a pas été un grand voyageur comme Cendrars quoiqu'il ait visité plusieurs pays y compris les États-Unis et fait de nombreuses conférences dans les villes de l'Union soviétique, il a glorifié les moyens de transport, comme la marque de modernité d'un monde en pleine mutation. C'est ainsi qu'il évoque, dans un poème de 1913, les moyens de transport qui traversent la ville :

Au milieu des échos de la ville on promène des bruits
sur des pneus chuchotants et des roues grondantes,
les gens et les chevaux sont seulement des grooms,
suivant les lignes des nattes fuyantes. (V12-30 Petits bruits...113)

⁵⁵⁷ Marie-Paule Berranger, « *Du monde entier au cœur du monde* » de Blaise Cendrars, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁵⁸ Miriam Cendrars, Blaise Cendrars : la Vie, le Verbe, l'Écriture, *op. cit.*, 83.

Elle rapporte les différentes étapes de la construction du transsibérien :

« En moins de trois années, de 1897 à 1900, les Russes ont construits plus de 1200 verstes de voies ferrées, en Mandchourie, entre Kharbin et Port-Arthur. C'est plus de la moitié du parcours, sur le terrain le plus difficile. En 1900, sur le lac Baïkal a été mis en service un ferry brise-glace de quatre mille tonnes, capable de transporter vingt-sept wagons d'une rive à l'autre en trois heures et demie. Les bateaux porte-trains sont construits à Newcastle-on-Tyne et livrés en pièces détachées : ils sont montés sur place ». *Ibid.*, p. 105.

Il donne, par les bruits dégagés, une dimension sonore à une animation que la foule accompagne. On retrouve ce thème de l'univers sonore dans ces vers :

Diabls roux, les automobiles montaient
leurs klaxons explosant tout contre l'oreille. (V12-30 L'énorme enfer115)

Plusieurs modes de transport donnent l'image d'un monde en mouvement, dessinant les nouvelles dimensions du décor urbain. Plus encore les machines contribuent à rendre vivant un monde figé dans son passé que représente la vieille Russie, comme dans *Mystère Bouffe* avec l'évocation des locomotives :

LA LOCOMOTIVE
La locomotive est prête
LE NAVIRE
Le navire est prêt. (PO2-MB245)

Les locomotives deviennent des personnages qui parlent et agissent comme les alliés des Impurs dans leur quête. L'alliance prônée et nécessaire entre la machine et l'homme du peuple représente l'idéalisation typiquement maïakovskienne du changement espéré. Les machines donnent l'impulsion par le mouvement qu'elle dégage :

Des moteurs de millions de chevaux
versent
la lumière
dans ces yeux.
La terre brille et luit ! (PO2-MB253)

On retrouve la même illustration du mouvement dans le poème consacré aux ouvriers de Koursk :

Des rubans
d'autos et de locomotives
s'y engouffrent.
Hors des chantiers navals
sur des kilomètres
glissent dans l'eau
des navires
submarins
et sous-marins. (PO3-Aux ouvriers de Kourtsk273)

Par un effet hyperboles et de personnifications, Maïakovski glorifie un monde jusque là opprimé qui devient maître de son travail et de son destin. Cette évocation des moyens de transport prend la forme d'un optimisme en l'avenir en dessinant un monde en mouvement qui, politiquement parlant, renverse, grâce à l'agitation générée, une époque honnie et révolue.

L'aboutissement de cette réflexion de Maïakovski prend forme dans le poème *Le Prolétaire volant*. Cette utopie révolutionnaire est bâtie sur la déclinaison du vocabulaire de l'aviation :

L'AÉROBATAILLE[...]

Mais les aviateurs
se sont entassés
en anneaux
spirales
d'aéroplanes. (PO4-PV233, 239)

Maïakovski met en avant le progrès technique comme source de progrès humain et social. Il imagine le monde de demain comme représentation futuriste d'un monde rêvé animé et vivant.

Apollinaire est lui aussi sensible à la modernité et à son expression. Il peuple lui aussi Paris de machines :

Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes
La religion seule est restée toute neuve la religion
Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs
Il détient le record du monde pour la hauteur (ALC Zone39, 40).

Cependant à la différence de Maïakovski et de Cendrars il introduit un regard plus nostalgique, il pose un paradoxe sur le caractère ancien des voitures et inversement pour le pape en exprimant une distanciation vis-à-vis de la modernité et de l'enthousiasme suscité. De même il traite avec une certaine ironie l'aviation par un rapprochement provocateur avec le Christ. Il est à noter qu'Apollinaire s'est inspiré d'un fait réel, le Pape Pie X, qui se prononçait contre le modernisme, avait béni l'aviateur Beaumont qui avait survolé la place Saint-Pierre en mai 1911. La modernité du début de l'aviation est exploitée ici comme signe de changement, d'animation mais dans un esprit nostalgique qui rappelle sans cesse le lien avec le passé. La mélancolie accompagne fréquemment les évocations des moyens de transport comme dans ces vers :

La ville est métallique et c'est la seule étoile
Noyée dans tes yeux bleus
Quand les tramways roulaient jaillissaient des feux pâles
Sur des oiseaux galeux (ALC Un soir).

Les notations colorées créent un rythme qui façonne un tableau animé et joue sur les symboles par un parallèle entre la ville et les tramways.

Enfin comme Maïakovski, Apollinaire à l'aube de la guerre, intègre l'évocation des trains de soldats dans une énumération d'images de guerre :

Le 31 du mois d'Août 1914
Je partis de Deauville un peu avant minuit
Dans la petite auto de Rouveyre (CALL ÉTENDARDS207).

La vision du monde trouve là une expression tragique. C'est tout un monde de chaos qu'Apollinaire entrevoit. On peut donc percevoir le recul qu'Apollinaire prend avec le monde moderne et son animation à cause du caractère irrémédiable des changements qui s'opèrent.

Le voyage en train devient alors une expérience poétique et un apprentissage. Le goût pour le voyage de Cendrars l'amène à considérer les moyens de transport, train, paquebot comme des éléments contigus du voyage et des objets de poésie. Cendrars explore ce thème, parallèlement à sa capacité à devenir un « bon poète », à transformer le « mauvais poète ». Le poète s'y cherche au risque aussi de se perdre dans le voyage peut-être hasardeux.

En marge des *Pâques à New York*, il écrit un poème le « Volturmo » du nom du bateau qui le ramène de New York en Europe :

Le Volturmo n'est pas ce que l'on pourrait croire : un vautour
C'est un simple bateau avec une cargaison
[...]
Le poète, qui avec un crayon au doigt
Noircit le cahier grand ouvert dans sa tête

Soumis à son destin qui l'a conduit là-dedans
Il voudrait profiter du milieu et du temps

Pour essayer une suite de petits tableaux
Sombres, louches, rauques, troubles à la manière de Rembrandt (15).

L'énumération des éléments ou personnes transportées par le bateau représente symboliquement un condensé du monde et en parallèle Cendrars évoque le rôle du poète par la métaphore du cahier. Ce qui retient particulièrement l'attention du poète c'est le caractère abîmé du bateau qui montre l'imperfection du monde, la réalité rugueuse que Rimbaud se proposait d'êtreindre.

Cendrars est attiré, comme poète et voyageur, par la multiplicité des mondes qui s'offre ainsi à lui. En effet, dans la *Prose du Transsibérien*, la description qu'il fait de Moscou :

J'étais à Moscou, dans la ville des mille et trois clochers et des sept gares
Et je n'avais pas assez des sept gares et des mille et trois tours [...]
Et mes yeux éclairaient des voies anciennes. (PR19),

montre l'usage de l'hyperbole qui démultiplie les éléments urbains, comme les clochers et les tours, et aussi les gares. De nombreuses destinations potentielles s'offrent aux voyageurs rêveurs. Le grand nombre des villes vues ou rêvées envahit le texte, brouillant de fait le réalisme du voyage:

Elle dort
Et de toutes les heures du monde elle n'en a pas gobé une seule
Tous les visages entrevus dans les gares
Toutes les horloges
L'heure de Paris l'heure de Berlin l'heure de Saint-Pétersbourg et l'heure de toutes les gares
[...]

Et l'avance perpétuelle du train
Tous les matins on met les montres à l'heure
Le train avance et le soleil retarde
[...]
Le train tonne sur les plaques tournantes
Le train roule (PR29).

La question fut souvent posée de savoir si Cendrars avait vraiment fait ce voyage en transsibérien. Or on comprend que la réalité n'a pas d'importance. La création poétique ne s'appuie pas sur la réalisation concrète du voyage mais plutôt sur l'ouverture provoquée par l'imaginaire du voyage qui se fonde, chez Cendrars, sur la multiplicité des destinations, lieux, personnages rencontrés, moyens de transport comme autant de possibles.

Aussi il inclut des éléments de cartes et de parcours dans le poème *Le panama* qui synthétise, par les sept oncles, de multiples aventures dans tous les coins du monde :

Je connais tous les horaires
Tous les trains et leurs correspondances
L'heure d'arrivée l'heure du départ
Tous les paquebots tous les tarifs et toutes les taxes [...]
Je reviens d'Amérique à bord du Volturno, pour 35 francs de New York à Rotterdam (Pa47).

L'inclusion des tarifs et horaires, données plutôt triviales, poétise tous les éléments du voyage. Le moyen de transport devient le but du voyage lui-même. Jean-Carlo Flückiger rapporte le rôle de l'aviation ainsi que du chemin de fer pour Cendrars :

En ce sens, et bien qu'il n'ait jamais été pilote comme Saint-Exupéry ou Romain Gary, l'aviation constitue la métaphore par excellence de l'aventure cendrarsienne. Dans sa jeunesse, il a vécu l'essor spectaculaire des machines volantes. Plus tard est venue la désillusion : « La révolution et l'aviation, triomphe des fonctionnaires civils et militaires, sont les deux grandes déceptions de ma vie », écrira-t-il au chapitre « Gènes » de *Bourlinguer*. Mais c'est une troisième phase – schématiquement parlant – qu'il dépasse les pures données externes et transpose son expérience sur un plan intérieur élevé. Mais comment ? dira-t-on. N'est-ce pas plutôt le chemin de fer qui constitue le moyen de transport propre à l'« Homère du Transsibérien » ? Les traversées de l'Atlantique lors de ses voyages en Amérique, ne les a-t-il pas toutes effectuées en paquebot ? Et son véhicule le plus sport, n'est-ce pas la fameuse Alfa-Romeo rouge à la carrosserie dessinée par Braque ? Des objets volants identifiés avec plus ou moins de précision, Cendrars en a certes produits de toutes sortes dans son œuvre, depuis le dirigeable jusqu'à la fusée à propulsion nucléaire en passant par les chasseurs Morane⁵⁵⁹.

On retrouve à plusieurs reprises des caractéristiques précises des transports empruntés par Cendrars comme dans les *Feuilles de route* :

Voici des années que je n'ai plus pris le train
J'ai fait des randonnées en auto
En avion
Un voyage en mer et j'en refais un autre plus long

Ce soit voici tout à coup dans ce bruit de chemin de fer qui m'était si familier autrefois

⁵⁵⁹ Jean-Carlo Flückiger, « L'icône, le croquis à la plume et le tourbillon des couleurs », dans *Blaise Cendrars : « Je suis l'autre »*, Continent Cendrars numéro 11, Paris, Champion, 2004, p. 113.

Et il me semble que je comprends mieux qu'alors

Wagon-restaurant[...]

Le rapide fait du 110 à l'heure (FR I. Le Formose183).

Les paquebots de sa traversée de l'Atlantique sont évoqués à plusieurs reprises :

Et les hommes du *Formose* me donnent raison (FR I. Le Formose209),

Celui [pavillon] constellé des Chargeurs Réunis (FR I. Le Formose212),

Le *Formose* évite sur son encre et nous virons imperceptiblement de bord (FR I. Le Formose219).

Le bateau est non seulement un élément capital du voyage, au même titre que les paysages mais aussi il s'inclut dans le poème. Cendrars nomme précisément les bateaux de ses traversées comme pour attester de la véracité du voyage. Un souci de réalisme associe le voyage et le poème.

Maïakovski évoque les moyens de transport non comme un élément contigu au voyage comme Cendrars, mais plutôt comme un déclencheur du mouvement. Il introduit une valeur toute personnelle par la force épique. Dans la pièce révolutionnaire *Mystère Bouffe*, Maïakovski imagine le monde submergé par les eaux dans un déluge biblique et la construction d'une arche. La réalisation de l'arche permet à la fois de contempler le monde ancien qui s'écroule et de tenter de rejoindre la terre promise. Ainsi le bateau par sa progression permettra de voyager de l'enfer au paradis et de montrer la lutte entre purs et impurs, c'est-à-dire les représentants du capitalisme et des prolétaires. Les moyens de transport assurent une part du combat politique révolutionnaire en donnant l'impulsion au peuple pour qu'il se lance dans l'action. On voit l'illustration de cette idée :

Ecoutez ce qu'elles disent, les routes.

Ce qu'elles disent ?

« Les vents et les poussières nous étouffent
tandis que nous suivons la courbe des rails parmi les steppes affamées. [...]

Au meeting,

les locomotives !

Locomotives,

au meeting ! (PO2-150M301, 303)

C'est tout un paysage qui se dessine par le jeu des routes et rails. Maïakovski s'adresse aux locomotives et encore aux navires :

Eh,

colonnes de navires d'acier !

Marchez

vers les déserts

plus brûlants que le feu ! (PO4-VI 57).

Maïakovski est conscient que le combat révolutionnaire se joue au niveau des moyens modernes de déplacement comme il le décrit dans le poème *Le Prolétaire volant*, l'aviation est envisagée comme un moyen indispensable à un conflit mondial :

Les ailes étroitement serrées
 l'une contre l'autre
voici une première,
 une seconde
 puis une centième escadrille.
Seconde fusée !
 Elle est tirée.
 Vous avez vu ?
Des hangars
 on sort les avions de chasse.
[...]
 « Camarades,
 tout est clair !
La menace
 vise l'Europe
 et l'Asie rouge.
L'Amérique —
 rempart de la bourgeoisie brisée
lance
 contre nous
 sa flotte aérienne.
Ils n'enfouirons pas
 dans son trou la classe ouvrière. [...] (PO4-PV209).

La flotte aérienne est une des clés non seulement de l'avenir, Cendrars l'a aussi évoqué, mais aussi de la capacité à affirmer ses idées politiques comme on le voit :

Les croiseurs avancent
 crachant les obus
 et
 les dragueurs de mines
 se promènent avec leurs mines.
 Et
 au-dessus
 d'eux tous,
 avec leurs canons
 d'une longueur monstrueuse,
 super
 dreagnouts
 empuantissant
 l'atmosphère
 des gaz divers,
 déchirant les nuages
 de leurs hélices,
 de porte-avion
 en porte-avion
 vo-
 -lè-
 tent les « hydro » (PO4-ÇVB397),
 Ceux
 qui ont envie de piller
 sur la terre ferme
 débarquent

des navires
comme une infanterie.
— En mer, nous les noierons,
Sur terre,
nous les piétinerons. (PO4-ÇVB399).

Cette lutte se joue sur le plan stratégique par des moyens de transport militaire. Ainsi le progrès technique permet la mise en branle d'un monde figé, il est le déclencheur d'un mouvement épique qui se communique au peuple et donne en plus du mouvement une forme d'espoir :

Mais que peut-on savoir
par des morceaux de papiers ?
Il faudrait pouvoir s'élancer
dans un aéroplane
là-bas
pour aider
les ouvriers soulevés. (PO4-VI 117)

Apollinaire évoque les moyens de transport comme symbole de voyage, comme Cendrars, mais en introduisant une vision plus personnelle. En effet, le voyage est souvent sans retour, signe d'une rupture entre deux époques. Apollinaire traduit l'omniprésence du passé en ressassant les souvenirs. Pour cela il emploie la métaphore du navire pour évoquer sa mémoire :

Mon beau navire ô ma mémoire
Avons-nous assez navigué
Dans une onde mauvaise à boire
Avons-nous assez divagué (ALC La chanson du Mal-Aimé 47).

On retrouve l'idée d'adéquation entre le bateau exprimant les changements subis et la vie :

Je trempe une fois encore mes mains dans l'Océan
Voici le paquebot et ma vie renouvelée (ALC Le brasier 109).

Le voyage devient alors métaphore de l'existence. Il écrit dans « L'Émigrant de Landor Road » :

Mon bateau partira demain pour l'Amérique
Et je ne reviendrai jamais
Avec l'argent gagné dans les prairies lyriques
Guider mon ombre aveugle en ces rues que j'aimais (ALC L'Émigrant de Landor road 105).

Le deuxième vers crée une rupture dans l'enchaînement des alexandrins mettant en valeur le caractère irrémédiable du départ. Les deux verbes de mouvement au futur symbolisent ce voyage sans retour tout à fait dans la lignée des images de l'existence qui se déroule sans retour en arrière possible comme le montre symboliquement le choix du point de vue :

Puis dans un port d'automne aux feuilles indécises

Quand les mains de la foule y feuillaient aussi
Sur le pont du vaisseau il posa sa valise (ALC L'Émigrant de Landor road106).

L'émigrant, à bord du navire, voit le rivage s'éloigner. Le lexique de la mélancolie achève ce tableau d'une nouvelle vie qui s'offre aux voyageurs :

Des émigrants tendaient vers le port leurs mains lasses
Et d'autres en pleurant s'étaient agenouillés(Id.106).

Le bateau prend la signification du départ, d'un nouveau départ mais comme à l'habitude, pour Apollinaire, le voyage est sans retour et le regret l'emporte sur l'élan optimiste. Cependant le destin du voyageur s'achève tragiquement par son suicide, par cette image symbolique de noyade :

Il se maria comme un doge (Id.106).

Enfin dans une représentation toute symbolique que l'on pourrait rapprocher de celle de Maïakovski, Apollinaire donne une vision de la guerre :

Au-dessus de Paris un jour
Combattaient deux grands avions (CALL ONDES191).

Les deux avions représentent la guerre, dans un combat épique et mystique à la fois qui n'est pas sans rappeler l'opposition entre le passé auquel le poète sait qu'il doit renoncer et l'avenir incertain. Ainsi Apollinaire, sensible à la modernité, utilise le motif des moyens de transport davantage pour le symbole qu'ils suggèrent.

Enfin, l'intégration des moyens de transport s'accompagne donc d'une poétisation par un jeu d'images qui montrent l'expression de la subjectivité du poète.

La prose du Transsibérien illustre bien cette idée. De l'envie du départ qui génère le texte :

Dans toutes les gares je voyais partir tous les derniers trains (PR20),

qui est tout entière dans l'interaction de « je voyais » et « tous les derniers trains », Cendrars passe à une parfaite adéquation sensitive avec le train :

Je reconnais tous les pays les yeux fermés à leur odeur
Et je reconnais tous les trains au bruit qu'ils font (PR32).

Le lexique des sensations, bruit, toucher, vision, place la description du train sous l'entière sensibilité du poète et de son état d'esprit. Le train devient même le déclencheur d'une création fantasmagorique :

Le train palpite au cœur des horizons plombés
Et ton chagrin ricane... (PR25)

où le train semble échapper au poète lui-même. Animé d'une volonté propre, le train prend le contrôle du voyage ainsi que du poème générant une angoisse.

Comme on a pu le voir, Maïakovski, poète futuriste, a conféré un rôle épique aux moyens de transport, il va alors imposer sa vision toute personnelle de ces machines modernes incluses dans une poésie qui va les transfigurer en renforçant leur rôle. Dans le paysage de la ville moderne, les moyens de transport sont souvent personnifiés comme ici :

Un magicien .
tire des rails
de la gueule d'un tramway, (V12-30 De rue en rue⁷⁵),
Une automobile a pris son rouge à lèvres
à une femme défraîchie de Carrière (V12-30 Théâtres⁸⁵),
Avec mes lèvres épuisées de caresses je couvrirai d'un millier
de baisers le mufle intelligent du tramway. (V12-30 Marre²⁶⁷).

Dans le poème « Effet de rue » :

Les tramways fatigués de marcher
avaient croisé des lances étincelantes. (V12-30 Effet de rue⁷³),

les tramways, comme les éléments urbains, peuplent la ville, lui conférant une poésie, produite par l'imaginaire du poète. Les machines sont humanisées ou animalisées, devenant le peuple de la ville. Maïakovski travaille ses images non seulement dans l'intention d'une acrobatie, d'un travail langagier mais pour projeter sa propre affectivité en mêlant compassion et empathie ainsi qu'en traduisant le besoin d'humaniser la ville moderne et trouver un écho à ses aspirations. Ainsi on peut constater que l'animalisation des machines permet à Maïakovski de déployer son imaginaire inspiré du mouvement futuriste mais aussi de poétiser un monde moderne âpre qui offre un terrain de lutte à conquérir.

Apollinaire, comme Cendrars et Maïakovski, poétise le thème du voyage en projetant ses sentiments dans la description des moyens de transport. Comme chez ces deux poètes on retrouve l'animalisation des moyens de transport :

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule
Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent (ALC Zone⁴¹),
Soirs de Paris ivres du gin
Flambant de l'électricité
Les tramways feux verts sur l'échine
Musiquent au long des portées
De rails leur folie de machines (ALC La chanson du Mal-Aimé⁵⁹).

Par un jeu de métaphores, Apollinaire donne vie aux éléments du décor urbain. Les sensations sont mises en avant pour exprimer le face-à-face poétique entre le poète et la modernité. Il applique ce même principe aux avions dans les poèmes de guerre comme ici :

Les avions pendent des œufs
Attention on va jeter l'ancre (CALL LUEURS DES TIRS²⁶⁸),
Les avions bourdonnent ainsi que des abeilles (CALL OBUS COULEUR DE LUNE²⁷⁵).

Par un jeu de comparaison et de métaphore et en animalisant dans les avions, il crée toute une fantasmagorie autour des impressions produites par la guerre. Le danger et l'incertitude se trouvent mis en image par la réalité concrète des avions. Plus encore il projette une vision lyrique sur ces machines de guerre :

Que de sous-marins dans mon âme
Naviguent et vont l'attendant
Le superbe navire [...] (CALL OBUS COULEUR DE LUNE279).

Par cette métaphore, il établit un lien spirituel imagé avec la femme aimée et propose une vision toute personnelle de la guerre. De même dans un poème à Lou :

Chaque jour
Mon amour
Va vers toi ma chérie
Comme un tramway
Il grince et crie
Sur les rails où je vais (PL387),

il use de la métaphore filée des tramways pour créer un mouvement imitant poétiquement le désir pour la femme aimée. Il consacre un poème au train militaire :

Sommes dans nos wagons comme oiseaux en cages (PL421).

Il superpose des images de guerre, de son quotidien de soldats dans les déplacements avec les souvenirs de Lou.

Ainsi comme Maïakovski et Cendrars, Apollinaire a poétisé les moyens de transport pour rendre compte d'un lyrisme tout personnel qu'il ancre dans la modernité et que les changements de cette époque lui inspirent. Les moyens de transport, paquebots, trains, tramways, se trouvent donc intégrés au texte comme des objets potentiellement poétiques car ils traduisent la vitesse, le mouvement d'un monde qui a renoncé à la stabilité, signe de sa modernité et de sa sensibilité.

1. 3. 3. 2. Les moyens de communication.

La fin du XIX^e siècle connaît des progrès dans le domaine de l'information et de la communication qui se perfectionnent. Le téléphone est mis au point en 1877. La radio progresse. L'ouvrage *L'histoire de l'Europe par 14 historiens* rapporte ainsi ces progrès fulgurants : « A la fin du siècle le télégraphe relie déjà les pays d'Europe et, en 1866, le

premier câble transatlantique entre en fonction⁵⁶⁰ ». Les distances « s'écourtent » d'une certaine façon et laisse entrevoir des liens rapprochés et la possibilité de découvrir le monde.

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire accordent une place importante aux moyens de communication comme le télégraphe ainsi que les lettres ou encore le téléphone qu'ils associent à un lyrisme tout personnel.

Ainsi Cendrars structure tout le poème le *Panama* par la réception des lettres des sept oncles du narrateur :

Oh cette première lettre que je déchiffrai seul et plus grouillante que toute la création (Pa44).

Cendrars prend soin de les mettre en scène d'une façon différente en insistant sur l'enthousiasme généré à leur lecture :

Ma mère me racontait les aventures de ses sept frères
De mes sept oncles
Et quand elle recevait des lettres
Eblouissement!
Ces lettres avec les beaux timbres exotiques qui portent les vers de Rimbaud en exergue
(Pa41)

Les lettres rythment la vie du jeune homme et participent à sa formation mieux que les études. L'attente de ces lettres s'accompagne d'une fascination et d'une joie, car les lettres n'arrivent que de façon aléatoire et imprévisible. Chaque lettre rapporte des aventures différentes, hasardeuses et décousues comme celle-ci :

La dernière lettre de mon troisième oncle
Papeete, le 1er septembre 1887. (Pa49),
Quant à mon quatrième oncle il était le valet de chambre du général Robertson qui a fait la
guerre aux Boërs
Il écrivait rarement des lettres ainsi conçues (Pa50).

L'anaphore de « tu » au début de plusieurs vers montre cette accumulation d'expériences et d'événements :

Tu as travaillé avec de joyeux Italiens à la construction d'une voie ferrée dans les environs
de Baghavapour
Boute en train
Tu étais le chef de file de tes compagnons
Ta belle humeur et ton joli talent d'orphéoniste
Tu es la coqueluche des femmes du baraquement
Comme Moïse tu as assommé ton chef d'équipe
Tu t'es enfui (Pa50).

Il s'adresse à chacun de ses oncles en reconstituant des parcours chaotiques et dangereux. Ainsi l'attente se double d'un danger omniprésent. Ces témoignages poétisés constituent une narration et une vie par procuration. Entre réalité et imaginaire, Cendrars pose là un principe d'écriture, reconstruire un parcours alimenté par le désir de découvrir.

⁵⁶⁰ 188 *L'histoire de l'Europe par 14 historiens*, op. cit., p. 306.

De même Maïakovski construit le début de son poème *Sur ça* autour du téléphone, véritable actant mis en scène dans la montée en puissance de la crise amoureuse. Le démarrage est sobre :

Sur la table le téléphone.
« Lui » et « elle », voilà ma ballade.
Je ne suis pas terriblement neuf. (PO3-SÇ151),

Le numéro est lâché dans le câble
Une table.

Sur la table un fil.
Au premier contact, des ampoules gonflent ma peau.
L'écouteur m'échappe des mains.
Les deux flèches rouges
de la marque de fabrique
ont rempli le téléphone d'éclairs. (PO3-SÇ153).

Maïakovski pose les données du problème. La séparation d'avec la femme aimée est physique. Le seul lien du téléphone est autorisé. Le poète s'y raccroche désespérément. La crise due à l'impatience de l'attente de la réponse s'exprime avec une grande violence :

Un éclair y parcourt mon corps tout un coup.
J'ai pressé une tension d'un million de volts.
J'ai collé ma lèvre contre la fournaise d'un téléphone (PO3-SÇ153).

Le téléphone, dont les éléments sont détaillés, s'embrase littéralement au point de menacer d'exploser. Les éclairs, l'électricité, de même que le numéro dans le câble, représentent, dans un réseau métaphorique complet, la passion et l'insupportable impatience poussées à leur comble. C'est tout un central téléphonique qui menace alors d'exploser.

La lampe rouge de nouveau s'est allumée.
Elle appelle !
La lumière s'éteint.
Et soudain
quel chambard dans les lampes,
le réseau téléphonique claque de toutes parts (PO3-SÇ155),

d'autant que le téléphone s'animalise :

Se glissant par miracle dans le cordon mince
jusqu'au cornet de l'écouteur béant,
ravageant le silence dans un pogrome de sonneries,
le téléphone a projeté sa lave cliquetante.
Cette chose piaillante
et tintante
a tiré contre les murs
comme pour les faire sauter. (PO3-SÇ157),

et les sonneries envahissent, comme des objets, l'espace dans un phénomène de démultiplication. Pour Maïakovski, l'objet qu'est le téléphone sert de référence à une métaphore filée et devient acteur à part entière d'une mise en scène concrète de la crise. Cette

fantasmagorie s'appuie, comme pour Cendrars et les lettres, sur le téléphone, symbole d'absence et d'impatience, lien ténu avec l'autre, soumis à l'autre et à sa volonté de rétablir un contact. Maïakovski manifeste une certaine originalité dans le recours aux modes de communication qui traduisent chez lui l'impatience et le regret de l'absence, à leur paroxysme, comme le montre Claude Frioux : « C'est le téléphone qui assume dans ses poèmes avec une puissante originalité toute l'intensité tragique du dialogue amoureux »⁵⁶¹. Dans les lettres à Lili Brik, la relation entre le voyage, l'absence et l'impatience de Maïakovski sont aussi perceptibles :

Le voyage de Riga est surtout la grande séparation depuis plus de cinq ans de coexistence ininterrompue, d'épreuves et d'exploits assumés ensemble. Cette absence va être pour Maïakovski l'occasion de prendre la mesure de sa passion. L'éloignement exaspère le sentiment, mais aussi l'épure et l'idéalise. Les rugosités parfois tourmentées du contact direct sont comme mises entre parenthèses. L'amour est entièrement accaparé par sa face heureuse. L'exaltation et l'impatience toujours présentes, sont exemptes de ces moments de crispation douloureuse qui ailleurs semblent inséparables du lyrisme maïakovskien. Dans toute la vie de Maïakovski, cet intermède fait figure d'oasis, il est ce qui ressemblera le plus à de la sérénité⁵⁶².

L'impatience de Maïakovski s'accompagne d'une forme de jubilation dans l'idéalisation de l'être absent. Mais l'absence de lettre fait resurgir une inquiétude latente comme il le montre dans cette lettre adressée à Lili en 1921 :

Tous ces jours-ci, j'ai été terriblement inquiet pour toi. Pas une seule lettre. J'en attendais une avec le train de lundi. Rien. Enfin, aujourd'hui Gaï m'a apporté la lettre où tu parles d'un colis et où tu m'apprends que tu ne peux rien envoyer. Une lettre non datée. Ce qui fait que je n'y comprends rien. Mettons-nous bien d'accord : premièrement, mettre la date sur chaque lettre.

De plus, je suis très mécontent de toi : tu donnes terriblement peu de détails. Que fais-tu ? Où vas-tu ? Écrit davantage, Kotik. Moscou, 30 octobre 1921⁵⁶³.

On retrouve la même idée qui se répète :

Toujours plongé dans la tristesse, pas la plus petite lettre de toi. Aujourd'hui, je vais aller chez Menchoï, si jamais il y en avait une ! J'ai une terrible envie de débarquer chez toi à l'improviste pour voir comment tu vas. Mais, hélas. Je ne me console un peu en me répétant que tu ne m'as peut-être pas oublié, que ce sont seulement les lettres qui n'arrivent pas. Écris donc, Lilionok. Moscou, 2 novembre 1921⁵⁶⁴.

On voit bien que Maïakovski fait de la lettre un lien fort avec la femme aimée, cette lettre doit servir de cadre à l'absence pour que le poète puisse l'intégrer mentalement. La séparation que Lili avait imposée à Maïakovski a été l'occasion de l'écriture du poème *Sur ça*, la passion est exacerbée par l'absence et le téléphone ou les lettres sont les seuls liens qui relient le poète et Lili.

⁵⁶¹ Claude Frioux, *Maïakovski par lui-même, op. cit.*, p. 33.

⁵⁶² Vladimir Maïakovski, *Lettres à Lili Brik (1917-1930)*, Paris, Gallimard, 1986, p. 50.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 60.

Apollinaire a lui-même écrit de nombreuses lettres, dans une correspondance amoureuse pendant la guerre comme le montre Laurence Campa :

« L'amour... c'est la poésie naturelle de la vie. » S'il ne s'adressait à Lou, Apollinaire pourrait aussi bien dire sans doute : « La poésie... c'est l'amour naturel de la vie. » Car pour lui, tout est lié. C'est dans sa correspondance féminine des temps de guerre qu'il s'en explique librement et de la façon la plus séduisante, la plus personnelle. Il parle de lui, de ses poèmes, des pouvoirs du poète, des vertus de la poésie et chante l'invention, la liberté, la fécondité, l'imagination. Qu'il s'explique ou se confie, c'est son autoportrait qu'il brosse.

La correspondance joue un rôle important dans la relation entre Lou et Apollinaire. Déçu par les refus de Lou, Apollinaire lui envoie une lettre de rupture mais celle-ci répond comme le suggère Marcel Adéma :

Sa lettre provoque chez la jeune femme une réaction immédiate où l'amour n'a que fort peu de place mais où domine le dépit et l'orgueil. Quoi ! cet amoureux, galant, agréable, spirituel, dont elle s'amusait, s'est permis une résolution virile et lui échappe, il n'en faut pas plus pour la retourner complètement : il la fuit, elle l'adore, et n'a de cesse de le retrouver. Au reçu de sa lettre, elle part pour Nîmes le rejoindre⁵⁶⁵.

Cependant Lou pouvait se montrer inconstante dans sa correspondance et cela provoque le désespoir du poète comme le souligne Marcel Adéma :

Ces accents plaintifs et douloureux sont vains, il reste sans nouvelles, s'accroche à l'espoir d'en recevoir. Ces classes sont pratiquement terminées son départ au front s'approche, il le retarde tant qu'un espoir subsiste. Lou poursuit un jeu cruel, lui laissant espérer sa venue, puis se dérobant⁵⁶⁶.

De même Apollinaire établira une correspondance avec Madeleine. Marcel Adéma en témoigne ainsi :

La réponse ne tarde guère, le 4 mai Madeleine envoie un colis et une lettre. Le fil est noué. Ce fil ténu, ils vont le tisser patiemment en une toile solide où ils se prendront tous les deux. Pour Madeleine, comme pour Lou, les lettres sont bien vite quotidiennes, à l'une et à l'autre il révèle, dans une continuité ininterrompue, toute sa vie physique et morale, dans ses moindres détails. Ses lettres à Madame, véritable « journal de guerre », sont un extraordinaire et peut-être unique document sur la vie de soldats et d'un poète dans l'immense bouleversement de la guerre⁵⁶⁷.

Bernadette Morand rend compte de cette correspondance qui contrecarre l'absence mais reste un exercice factice et langagier :

A partir de ce banal échange de lettres et de colis, une correspondance naît et se poursuit, qui devient quotidienne et où nous voyons le poète et la jeune fille franchir toutes les étapes d'une conquête sentimentale pour parvenir en quelque sorte à des épousailles épistolaires. Apollinaire en arrive à une passion à distance qui abolit totalement la distance. Tout le pouvoir des mots est alors mis en jeu, utilisé à fond par le poète, avec une technique et un instinct d'autant plus étonnants si l'on songe aux conditions dans lesquelles les lettres sont écrites et à leur spontanéité. Inconsciemment, la technique poétique d'Apollinaire sous-tend cette lutte entre les mots et l'absence, mais il y a dans ces lettres un jaillissement qui n'a rien

⁵⁶⁵ Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire : le mal-aimé*, op. cit., 194.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 204.

à voir avec l'élaboration d'une œuvre poétique. Apollinaire brise l'absence, il a fait littéralement éclater sous cette passion dont l'ardeur ne se nourrit que de mots – les siens et ceux de Madeleine⁵⁶⁸.

Cependant après avoir rencontré Madeleine en 1915, la correspondance va évoluer de même que la relation qui va finir par s'épuiser. Bernadette Morand résume ainsi la situation finale :

Chez Apollinaire qui est loin, qui s'éloigne, qui ne tente plus rien pour briser l'absence. Si les quelques jours passés avec Madeleine à Oran avaient paru éteindre chez lui ce besoin effréné de recréer par les mots une femme – image, d'en faire une vivante, sa blessure semble l'avoir enfermé dans un univers où la solitude vient comme une drogue, un calmant dont on use sans retenue, comme il usait sans retenue des mots qui lui restituaient une femme absente dans toute la volupté de sa chair pourtant inaccessible⁵⁶⁹.

Peter Read va plus loin dans l'intérêt de la correspondance d'Apollinaire pendant la guerre :

Il n'est pas inutile de rappeler, tout d'abord, l'intérêt de la correspondance écrite par Apollinaire pendant la Grande Guerre. Très étendue et diversifiée, elle est groupée autour de deux massifs principaux qui sont d'une part, les *Lettres à Lou*, publiées par Michel Décaudin en 1969 et, d'autre part, les lettres à Madeleine, connues depuis 1952, dans une édition présentée par Marcel Adéma, avec la collaboration de Madeleine Pagès, sous le titre de *Tendre comme le souvenir*⁵⁷⁰.

La correspondance d'Apollinaire traduit les étapes d'un parcours de vie d'un soldat pour qui une lettre est le seul moyen de tromper l'absence et d'écrire. Concernant la guerre Peter Read rapporte ceci :

Après la mutation du poète vers l'infanterie, les lettres sont envahies de descriptions terrifiantes concernant l'existence réelle des soldats qui pataugent dans une « Boue sans nom » (LM, p. 375), derrière un parapet « construit en partie avec des cadavres... » (LM p. 357), où ils « meurent glorieusement comme des mouches » (LM p. 360). Elles constituent ainsi un reportage direct et remarquable sur les champs de bataille de la Grande Guerre. Dans la réédition des *Lettres à Madeleine*, cependant, le récit explicite sur l'horreur des tranchées en hiver est contrebalancé par la présence de passages débordant d'un érotisme tout aussi explicite. Ainsi se rétablit une confrontation essentielle entre, d'une part, la laideur extrême de la guerre et, autre part, la volonté de vivre, d'aimer et de créer⁵⁷¹.

Les poèmes à Lou ont été écrits pendant la première guerre mondiale, dans ses poèmes Apollinaire évoque cette correspondance comme un fil conducteur du recueil. Les lettres sont le seul lien qui existe entre la femme aimée et le soldat engagé et en déplacement. Les allusions à ces lettres sont nombreuses. Mais Apollinaire déplore l'absence de nouvelles à plusieurs reprises :

⁵⁶⁸ Bernadette Morand, « L'absence et la guerre », dans *Apollinaire*, Revue Europe, 451-452, nov. déc. 1966, p. 202, 203.

Elle ajoute :

« Il semble que, par moments, Apollinaire ait eu une conscience aiguë de la vanité de ces « amours de papier », et qu'il ait choisi de le dire par le biais d'un poème, mais cet amour s'adressait tout de même à une femme réelle, vivante, qui répondait de loin à cet amour, à ce désir ». *Ibid.* p. 204.

⁵⁶⁹ *Ibid.* p. 206.

⁵⁷⁰ Peter Read, « “Ô chères lettres”. De *Tendre comme le souvenir* aux lettres de Madeleine », dans Claude Debon (dir.), *L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Stavelot, Calliopées, 2006, p. 25.

⁵⁷¹ *Ibid.* p. 33.

De toi depuis longtemps je n'ai pas de nouvelles
Mais quels doux souvenirs sont ceux où tu te mêles
Lou mon amour lointain et ma divinité (PL411),

Adieu mon Lou chéri je t'aime infiniment
Si je pars avant de t'avoir revue
Je t'enverrai mon adresse
Et tu m'éciras si tu veux
Adieu mon Lou je baise tes cheveux
Adieu mon Lou Adieu (PL413).

L'amour est d'autant plus exacerbé que la jeune femme espace ses lettres voire n'en envoie plus. Les poèmes prennent la forme de suppliques :

Lettres Envoie aussi des lettres ma chérie
On aime en recevoir dans notre artillerie
Une par jour au moins une au moins je t'en prie (PL405).

La demande récurrente de lettres auprès de la femme aimée réactive le désespoir. Les poèmes écrivent l'absence et ressassent l'indifférence de l'autre comme du désir resté à l'état de désir du poète. La solitude en est renforcée, l'amour s'éteint finalement :

Adieu petite amie ô Lou mon seul amour
O mon esclave enfuie
Notre amour qui connut le soleil pas la pluie
Fut un instant trop court (PL426),

le poème rapporte alors sous forme de récit la désillusion de la relation terminée.

Plus encore Cendrars, Maïakovski et Apollinaire emploient épisodiquement les lettres poèmes comme un genre littéraire. Marie-Paule Berranger montre cet usage chez Cendrars : « "Couchements de soleil " s'inscrit à la suite de " Lettres " qui consacre un nouveau " petit genre " de la poésie : le poème épistolaire écrit à la Remington⁵⁷² ». Marie-Paule Berranger ajoute :

Le poème recourt à d'autres modèles, paralittéraires, la notation, le journal de bord, le récit de voyage au présent, la carte postale, non celle d'Apollinaire mais celle qui est adressée en situation, « destinée à mes amis ». Les titres des poèmes : « Lettre », « Lettre – Océan », « Carte postale », « Roman – feuilleton », « Bleus » revendiquent tous des modèles paralittéraires et résolument en dehors des genres et sous-genres de la poésie. « Lettre » (p. 195) dispose en trois strophes de 5 – 4 – 6 vers un texte épistolaire, oral, direct, adressé à la femme aimée en réponse à sa lettre, avec des effets d'humour comme cette ligne de huit « oui » au vers 5, qui fait acte d'allégeance à la demande de la destinataire, et à l'octosyllabe. Mais la réponse est truquée : à Raymone qui quémande quelques mots de sa main sur ses lettres tapées à la machine, le poète qui a, depuis 1911 au moins, réfléchi dans ses notes sur la spiritualité la main, explique que la main et la machine ne s'opposent pas comme on le croit, comme l'inhumain s'oppose à l'humain, le sans-cœur à l'amoureux sensible⁵⁷³ .

Il s'adresse à Raymone par un poème intitulé « Lettre » :

⁵⁷² Marie-Paule Berranger, « *Du monde entier au cœur du monde* » de Blaise Cendrars, op. cit., p. 145, 146.

⁵⁷³ *Ibid.* p. 155, 156.

Tu m'as dit si tu m'écris
Ne tape pas tout à la machine
Ajoute une ligne de ta main
Un mot un rien oh pas grand' chose
Oui oui oui oui oui oui oui

Ma Remington est belle pourtant
Je l'aime beaucoup et travaille bien
Mon écriture est nette et claire
On voit très bien que c'est moi qui l'ai tapée

Il y a des blancs que je suis seul à savoir faire
Vois donc l'œil qu'a ma page
Pourtant pour te faire plaisir j'ajoute à l'encre
Deux trois mots
Et une grosse tache d'encre
Pour que tu ne puisses pas les lire (FR I. Le Formose 186).

Cendrars joue sur le lien affectif avec la femme aimée. L'écriture manuscrite demandée par Raymone est le signe d'une proximité avec l'être cher. Cendrars répond à une demande mais à sa manière. L'allusion à la machine à écrire et aux taches d'encre constitue une frontière avec l'autre qui voulait abolir l'absence. Le jeu sur le mode d'écriture, privé, sentimental d'un côté et professionnel et poétique de l'autre montre un poème vu comme un miroir de la création poétique. Le poème-lettre est le reflet de l'absence, du recul nécessaire à la création et le témoignage du poète voyageur. Claude Debon évoque le genre de la « lettre-océan » :

La nouveauté de « Lettre-Océan » sur le plan formel ne saurait être affadie. Elle est provocante, même si certaines structures circulaires contemporaines de Carlo Carrà en sont très proches dans l'esprit. On ne serait cependant manquer sa force lyrique, liée aux contacts que le poète cherche à établir avec son propre frère, irradiant depuis Paris jusqu'au Mexique : grâce aux moyens modernes de communication, à ce câble qui traversait l'Atlantique, à la TSF (télégraphie ou téléphonie sans fil, un poste était installé sur la tour Eiffel) ou à la « lettre océan » que les navires se transmettaient télégraphiquement quand ils se croisaient au large. Grâce encore davantage à la force solaire du poète qui lui permet d'être présent dans tout l'univers⁵⁷⁴.

Pour aller plus loin dans l'exploration de ce type de poèmes, Claude Debon propose une définition de « poème épistolaire » :

Il faut entendre dans ce cas par « poème épistolaire » une « lettre en forme de poème » : autrement dit, des informations mises en vers, agrémentées par la fantaisie du poète. Un poème ajouté dans une lettre n'a pas le même caractère, car sa visée est d'abord poétique et séductrice : ainsi de « Chef de section » (p. 177). Notons que ce poème tel qu'il nous est donné n'indique pas qu'il s'agit d'un poème épistolaire. La présence d'un interlocuteur (« te », « ton », « toi »), une femme probablement, ne l'implique pas. [...]

On glisse ainsi du poème épistolaire au poème adressé à une ou des personnes réelles ou imaginaires ou à une entité abstraite. Le poète lance une série de messages qui témoignent de l'ubiquité revendiquée dans « Merveille de guerre ». [...] Ainsi la communication est-elle au cœur des poèmes de guerre de *Calligrammes*. Elle fait même l'objet d'une véritable mise en scène. Les procédés deviennent ici plus subtils et marquent bien que nous sommes dans la capacité de la littérature. C'est le cas de « Carte postale » (p.88), qui est communément considéré comme le collage « réaliste » d'une véritable carte postale envoyée à Jean Royère

⁵⁷⁴ Claude Debon, "Calligrammes" de Guillaume Apollinaire, op. cit., p. 47, 48.

hier. Il tombe pourtant sous le sens que si une carte a bien été envoyée à cet homme admiré par Apollinaire, ce dernier ne l'a plus et ne saurait donc l'utiliser. Si l'on regarde attentivement cette pseudo-carte postale, on remarque dans le coin en bas à droite un texte tronqué. Apollinaire a en effet utilisé pour l'édition originale de *Case d'armons* une véritable carte postale dans le recto était occupée par « 1915 » et le verso collé sur un papier découpé de manière à ne laisser que les drapeaux et une petite partie du texte imprimé. [...] Loin d'être un collage réaliste, ce poème est la représentation mythique d'une communication allusive et ambiguë⁵⁷⁵.

L'écriture épistolaire rend véritablement compte de l'ancrage du poète et de son texte dans le réel. Le caractère « spontané » de la correspondance traduit la volonté de restituer un présent tel qu'il est vécu. Maïakovski écrivait beaucoup de lettres à Lili Brik. Ceci maintenait un contact avec l'être cher malgré les voyages et l'absence. Dans les derniers vers retrouvés après son suicide, Maïakovski évoque ce lien :

Où trouver l'amour dans cette petite tête
c'est comme dans tout un New York d'automobiles
chercher un fer à cheval porte-bonheur
II
Il est plus d'une heure,
sans doute es-tu couchée.
Mais peut-être
est-ce pareil pour toi
Je ne suis plus pressé.
Et n'ai plus
à te réveiller ni te déranger
par les éclairs
des télégrammes (PO4-APV533).

Le lyrisme de Maïakovski s'exprime aussi par ces moyens de communication que sont les lettres et les télégrammes mais ses derniers vers sont empreints d'un renoncement au mouvement descendant perceptible. La négation correspond à une retombée du désir et à l'abrogation de l'impatience vitale. Maïakovski emploie aussi la lettre-poème comme genre poétique : « Lettre à Tatiana Iakovleva », « Lettre de Paris au camarade Kostrov sur l'essence de l'amour ». Ces deux lettres sont consacrées à Tatiana Iakovleva et à sa relation avec elle. La première est adressée au camarade Kostrov, directeur de la Pravda. Maïakovski est envoyé en voyage en tant que journaliste. Mais cette lettre et celle adressée directement à Tatiana évoquent une définition de l'amour :

Imaginez :
entre dans la salle
une beauté,
enchâssée de fourrures et de bijoux.
J'ai pris à part
cette beauté
et lui ai dit :
(A tort
ou à raison)
Camarade,

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 123-126.

je viens de Russie.
Dans mon pays je suis célèbre,
j'ai vu des filles
plus belles
j'ai vu des filles encore mieux faites.
Les jeunes filles,
aiment les poètes. (V12-30 Lettre de Paris...499, 501),

en accumulant les images, le poète adresse à la femme aimée une lettre d'amour qui reprend les grands thèmes de l'œuvre du poète, notamment le pouvoir de l'argent, la superficialité des relations et l'amour sincère.

Enfin, Apollinaire a donné comme titre : « Lettre-poème » à deux poèmes aux pages 545 et 546 comme s'il s'agissait d'un genre à part. Le lyrisme d'Apollinaire s'y illustre. L'amour s'exprime comme une prière à la femme aimée, la lettre en est le vecteur. Le poème s'identifie alors avec le langage utilitaire de la lettre, simple objet de communication.

Le caractère immédiat, actuel et éphémère de la lettre correspond à une vision de ce monde moderne qui est marqué par le mouvement. Le poème lettre est un moyen de représenter cet aspect du monde et de donner l'impression d'être à plusieurs endroits en même temps.

Conclusion pour la première partie :

L'objectif de cette première partie a été de contextualiser l'œuvre d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski dans une époque qui a connu de multiples bouleversements historiques, scientifiques et artistiques. Ce monde en pleine mutation offre une dynamique et donne l'impression d'être finalement insaisissable. Apollinaire, Cendrars et Maïakovski exaltent le présent en ayant la conscience d'appartenir à leur époque. Témoins de leur temps, ils envisagent la modernité non comme un simple motif mais comme une source de régénération de la poésie. La diversité exerce une fascination et une angoisse devant un caractère fragmenté à la limite de la rupture. La poésie de ces trois auteurs s'inscrit dans ce contexte exaltant mais troublé amenant les poètes à s'interroger sur les moyens poétiques pour transcrire la perception de ce qui les entoure. La poésie, comme l'art, s'interroge et expérimente.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « LITTÉRATURES FRANÇAISE,
FRANCOPHONES ET COMPARÉE »

Le moi et le monde.

*Quête identitaire et esthétique du
monde moderne
dans l'œuvre poétique de Guillaume
Apollinaire, Blaise Cendrars et Vladimir
Maïakovski.*

Tome 2.

Présentée et soutenue publiquement le 12 décembre 2014 par

Fabienne Liger Marié

Sous la direction de M. le professeur Gérard Peylet.

Membres du jury

M. Gérard PEYLET, Professeur à l'Université Bordeaux Montaigne.

Mme Florence CORRADO, MCF à l'Université Bordeaux Montaigne.

M. Claude FILTEAU, Professeur à l'Université de Limoges, rapporteur.

Mme Odile GANNIER, Professeur à l'Université de Nice.

M. Michel PRAT, MCF HDR à l'Université Bordeaux Montaigne.

M. Antony SORON, MCF HDR à IUFM de Paris, Université Paris IV, rapporteur.

Deuxième partie : L'esthétique de la rupture : une expression des tensions.

Le monde que connaissent Apollinaire, Cendrars et Maïakovski est, comme on a pu le constater, en pleine mutation. Il offre un caractère disparate qui s'exprime par des idées d'instabilité, de trivialité et de discontinuité. Les trois poètes appréhendent le monde qui s'offre à eux et qui paraît se dérober. Mettant au cœur de leurs préoccupations la question de la représentation, ils s'interrogent sur les moyens langagiers à mettre en œuvre pour le transcrire. Le thème du voyage, envisagé comme une errance, une étrangéisation et un rêve de voyage, révèle la confrontation du poète au monde et la perception du réel dans son caractère abrupt et violent. L'interrogation sur le langage traduit les grandes questions de l'art sur la représentation et apporte des moyens nouveaux pour exprimer le discontinu, par le fragment et l'image en proposant une liberté créatrice dans le vers et l'écriture. Il s'agit là de poser les bases d'une quête de l'écriture comme une construction de la figure du poète.

2. 1. Mouvement et écriture : l'instable.

Les mouvements d'avant-garde, comme le futurisme et l'esprit nouveau, mettent en valeur le mouvement et la surprise comme clés de leur esthétique. Ainsi Apollinaire, Cendrars et Maïakovski exploitent ces idées par les thèmes de la marche et du voyage ainsi que les symboles qui s'y rattachent.

2. 1. 1. Le voyage, comme expression de l'instabilité.

Le voyage et même toute forme de déplacement servent à illustrer, de façon imagée, la perception d'un monde qui s'écrit et se lit dans la diversité et la pluralité. Le mouvement imprègne le texte d'une forme d'instabilité et d'inattendu voire de prise de risque.

2. 1. 1. 1. La marche.

L'utilisation du thème de la marche n'est pas neuve dans la poésie. Si Apollinaire, Cendrars et Maïakovski sont des marcheurs reconnus, avant eux d'autres promeneurs ont illustré le mouvement de la marche comme une partie prenante de leur esthétique.

Ainsi Baudelaire développe, dans ses poèmes d'inspiration urbaine, une poétique de la marche. Se confrontant au réel qu'offrent la ville, son décor et ses habitants, le poète recherche la foule pour se fondre dans une multitude. Jean-Pierre Moussaron évoque le terme de « communion » :

Ainsi se manifeste dans les *Petits poèmes en prose* une sorte de « flâneur », dont le poétique butin qu'il se promet apparaît déjà réalisé dans la riche adjectivation, la double surprise des comparaisons et la chute ternaire de ce paragraphe des *Foules* :

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion.
[...] ⁵⁷⁶.

Le poète développe la capacité à absorber les personnages et les individualités de cette foule. Il intègre des informations jusqu'à « l'ivresse ». Le spectacle de la rue s'offre dans sa diversité et sa misère comme le souligne Jean-Pierre Moussaron :

Bientôt, ce flâneur, déjà observateur de la précarité de la vie urbaine dans *Les Fleurs du mal*, aiguissant ici sa perception de la réalité sociale qui ne cesse d'engendrer des exclus, devient

⁵⁷⁶ Jean-Pierre Moussaron, « Vers la ruine du poétique », in Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir.), *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p.101, 102.

une manière de *poète – chiffonnier* : soit un narrateur recueillant en ses mots, pour le décrire au plus près, le déchet humain de la ville moderne. Jusqu'à évoquer en maints « poèmes » l'extrême misère des parias, selon « l'expérience et la poétique du choc » analysées par Walter Benjamin, qui entrent, aussi, dans la conception baudelairienne du poète comme *héros moderne*⁵⁷⁷.

Faisant de Baudelaire « un chiffonnier », il relève l'idée que le monde génère des « parias » et que le poète – promeneur est sensible à cette déchéance, signe de modernité, comme il le montre :

[...] ce dernier [le poète], déjà changé en narrateur – promeneur, s'efface parfois devant d'autres locuteurs (*La Corde, Portraits de maîtresses*), voire se dédouble ou se pluralise suivant la circonstance [...]⁵⁷⁸.

La déambulation urbaine apparaît donc comme l'expression de l'humanité et de la compassion et comme la mise en œuvre d'une écriture, miroir du monde et exploration de l'intime de l'humain.

Dans un prolongement de la figure du poète-marcheur, se trouve l'expérience de Nerval. La marche prend ici une tournure d'errance qui peut mener à une prise de risque car il entame des déambulations infinies. Jean-Pierre Richard rapporte le lien que Nerval avait avec les moyens de transport, en particulier la méfiance que Nerval avait pour le chemin de fer, qu'il qualifie de « chemin tortu, bossu, qui fait un coude considérable avant de parvenir à Creil⁵⁷⁹ », donc pour Nerval le chemin de fer a quelque chose de « profondément maléfique⁵⁸⁰ », selon Jean-Pierre Richard. Il montre aussi que Nerval manque la diligence et se résout à marcher jusqu'au but qu'il s'est fixé :

Mais cela ne suffit pas encore. Gérard se décide finalement pour la diligence, il la manque, et il s'engage alors dans une longue errance parisienne, qui prend peu à peu l'aspect d'une véritable descente aux Enfers. [...] Comme un héros de Kafka, Nerval se sent poursuivi, il se sait même d'avance condamné⁵⁸¹.

Selon Jean-Pierre Richard la marche chez Nerval s'apparente à une errance et le décor devient un labyrinthe pour le marcheur devenu rêveur dont la quête et le but se perdent dans un cheminement pénible, semé d'embûches et dangereux. Henri Meschonnic reconnaît chez Apollinaire un goût pour la marche en opérant un rapprochement avec Nerval :

C'est parce qu'il est un errant qu'il s'est tourné vers la kabbale, le terrain de l'errance, l'errance de l'esprit elle-même. On a beaucoup répété combien ses origines, ses difficultés matérielles faisaient de lui un déraciné. On explique sa présence littéraire comme on explique l'ambition par la petitesse de la taille. Quoi qu'il en soit, l'errance anime ses personnages. Lui-même était un grand marcheur. Il s'émerveille de retrouver ce trait en Nerval. Depuis *Le passant de Prague*, le Juif Errant condamné à marcher, *L'Amphion faux messie*, De la marche considérée comme un des beaux-arts, jusqu'à *Zone* au *Voyageur*, à

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁷⁹ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1991, p. 27.

⁵⁸⁰ *Id.*

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 27, 28.

L'émigrant de Landor Road, à Vendémiaire, il marche, tous marchent, déambulent, sont en déplacement perpétuel, en fuite (Et je marche Je fuis ô nuit Lilith ulule), mus par un entraînement irrésistible

Nageurs morts suivrons-nous d'ahan

Ton cours vers d'autres nébuleuses.

Mais c'est aussi une marche qui rend heureux, une marche créatrice (*Toute la sainte journée j'ai marché en chantant*)⁵⁸².

L'errance est perçue comme un mouvement irrépressible qui prend une valeur poétique. L'intégration dans le texte poétique transfigure ce mouvement en une impulsion créatrice. Comme Nerval, Apollinaire entame une quête désespérée. La marche lui fait ressentir l'effort accompli, la promenade devient voyage intérieur. De même Pascal Pia rappelle l'intérêt d'Apollinaire pour la marche en évoquant Rimbaud :

Albert Thibaudet prétendait reconnaître dans les vers de Rimbaud la poésie d'un pédestrian, d'un infatigable coureur de route. C'était sans doute la définir de façon un peu sommaire, et celle d'Apollinaire ne saurait non plus se contenter d'un signalement aussi bref. On peut néanmoins dire qu'elle se qu'elle est souvent la poésie d'un flâneur. Réunissant un jour quelques-unes de ses chroniques parisiennes, Apollinaire ne s'est-il pas qualifié lui-même de « flâneurs des deux rives »⁵⁸³ ?

La « flânerie » d'Apollinaire rejoint le vagabondage de Rimbaud. « L'homme aux semelles de vent », comme l'a surnommé Verlaine, explore une liberté créatrice dans des déambulations, fugues et voyages à la découverte du monde. Apollinaire est lui aussi un grand marcheur. Marcel Adéma le décrit ainsi :

Infatigable marcheur, il déambule le long des rues, attentif aux détails d'un porche, musant aux étalages des libraires, flâneur des deux rives à la recherche du pittoresque, curieux de tout et de tous⁵⁸⁴.

Le « Flâneur des deux rives » comme il se surnomme témoigne de sa curiosité à l'égard du monde qui l'entoure. Hervé Vieillard-Baron perçoit une dimension quasi mystique dans la déambulation poétique : « Chez Apollinaire, le voyage devient pérégrination, la marche se transforme en dévotion, et la transposition poétique conduit l'auteur d'*Alcools* à saisir les dimensions de la réalité avec une intensité débordante pouvant conduire jusqu'à la transfiguration [Hervé Vieillard-Baron cite "Les femmes"]⁵⁸⁵ ». Il précise la curiosité du poète : « Le marcheur n'est jamais déçu par ce qu'il entrevoit, [...]. Le "Paris" perçu par

⁵⁸² Henri Meschonnic, *Pour la poétique. III, Une parole écriture*, op. cit., p. 83, 84.

⁵⁸³ Pascal Pia, *Apollinaire par lui-même*, op. cit., p. 53, 54.

⁵⁸⁴ Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire : le mal-aimé*, op. cit., p. 32, 33.

Marcel Adéma précise son quotidien :

« L'éloignement de son nouveau logis du lieu de ses occupations va l'obliger à de longues courses, le plus souvent nocturnes. Nouveau Restif, il y satisfera son goût des ombres, du jeu des lumières sur fleuve, des découvertes, que révélera plus tard le *Flâneur des deux rives*.

Les longues marches ne sont point sans aiguïser l'appétit et celui de Guillaume Apollinaire est déjà célèbre ; la satisfaction de cet élémentaire besoin exige des ressources que le journalisme se prête peu à rendre suffisantes ».

Ibid., p. 118.

⁵⁸⁵ Hervé Vieillard-Baron, « Apollinaire, poète-géographe ? », dans Laurence Campa (dir.), *Apollinaire en archipel*, Revue de sciences humaines, Lille, Septentrion, 2012, p. 103.

Apollinaire est une agglomération qui bouge et ne cesse de se transformer [...] ⁵⁸⁶». Le mouvement de la marche offre un temps de réflexion au poète qui emmagasine des images à partir de ce qu'il entrevoit et lui permet d'aiguiser sa perception. Plus encore le mouvement donne un rythme particulier qui se trouve lié à la création de vers comme le montre Laurence Campa : « La marche lui inspire le rythme de ses vers, son imagination vagabonde entre rêverie et réalité ⁵⁸⁷ ». Plus encore Didier Alexandre explique la suppression de la ponctuation :

Le poète a justifié cette suppression de la ponctuation, dans une lettre à Henri Martineau : « Pour ce qui concerne la ponctuation je ne l'ai supprimée que parce qu'elle m'a paru inutile et qu'elle est en effet, le rythme même et la coupe des vers voilà la véritable ponctuation et il n'en n'est point besoin d'une autre... Je compose généralement en marchant et en chantant sur deux ou trois airs qui me sont venus naturellement et qu'un de mes amis a notés. La ponctuation courante ne s'appliquerait pas de telles chansons. » De nombreux poèmes, ou séquences, sont fondées sur des rythmes répétitifs qui pourraient – pourquoi pas ? – correspondre à ces « modulations » (M. Décaudin) rythmées par le souffle, et donc la vie d'un corps ⁵⁸⁸.

La marche poétique imprègne le poème d'un mouvement favorisant la rêverie qui permet la collecte des images observées, alimente l'imaginaire et transmet une sensation de discontinuité, représentant le monde moderne comme le souligne Marie-Jeanne Dury :

Le promeneur poétique et sentimental a beau se retourner sans cesse vers ce qui a passé avec lui, il s'éloigne, emporté avec le monde éphémère, et quand il se retourne vers le passé il ne peut plus le contempler qu'en lui-même, dans le souvenir. La discontinuité dans la composition est tout aussi nette dans la figuration, où l'image de l'errance a succédé à celle de l'immobilité. Si cette discontinuité correspond à la nature même d'une inspiration qui n'est jamais de très longue haleine, elle correspond aussi à la conscience qu'Apollinaire avait certainement que l'être humain ne possède ni unité, ni même continuité. Il rend le discontinu psychologique qui est en chacun de nous par un discontinu littéraire. [...] Moderne, il est l'homme de la diversité et de la discontinuité ⁵⁸⁹.

Marie-Jeanne Dury précise : « Amoureux de la diversité, et des choses, il l'est du multiple, du discontinu, de la surprise. Aussi, lui arrivera-t-il paradoxalement d'user de ses trouvailles de symbolisation pour des effets de discontinuité ⁵⁹⁰ ». Le poète est à l'affût de la surprise et de la nouveauté. Le poème mime alors la marche.

Maïakovski, comme Apollinaire, était un grand marcheur comme en témoigne Elsa Triolet :

Aujourd'hui, comme au lendemain de sa mort, il continue à manquer aux rues de Moscou, habituées qu'elles étaient à y voir rôder son grand corps. [...] Et on croit encore le voir apparaître dans les rues de Moscou [...]. Il s'en allait sur ses jambes solides, portant un torse

⁵⁸⁶ *Id.*

⁵⁸⁷ Laurence Campa, *Apollinaire : la poésie perpétuelle*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2009, p.32.

⁵⁸⁸ Didier Alexandre, *Guillaume Apollinaire : Alcools, op. cit.*, p. 56.

⁵⁸⁹ Marie-Jeanne Dury, *Guillaume Apollinaire : "Alcools"*. 2, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1964, pp. 167, 168.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 172.

aux épaules impressionnantes, il descendait la Petrovka, et prenait la Tverskaïa, vers la grande place qui, aujourd'hui, porte son nom⁵⁹¹.

Elle précise sa manière de composer très proche de celle d'Apollinaire : « Il ne travaillait jamais à une table, la plume à la main. Il travaillait partout, du matin au soir. Dans la rue, en rôdant pendant des heures, en parlant aux gens, en mangeant, en faisant la cour aux femmes⁵⁹² ». La marche – déambulation dans la ville offre un moment de créativité et impose un rythme qui donne mouvement au poème. Anna Sahakiants le montre en citant le poète :

Je marche en gesticulant et en beuglant quelque chose qui me ressemble encore que de très loin à des paroles, tantôt raccourcissant le pas pour ne pas faire entrave au règlement, tantôt en beuglant à petits coups précipités au rythme de mon pas.

Ainsi est rabouté et prend forme le rythme, base de toute œuvre poétique et qui la traverse comme une rumeur. De cette rumeur, petit à petit on se met à extirper quelques paroles⁵⁹³...

Maïakovski montre l'adéquation entre le rythme et le vers qui s'élabore progressivement en naissant de la « rumeur » informelle. La gestuelle quasi-théâtrale issue du mouvement de la marche fait naître la rumeur comme non-sens qui va sortir de l'obscur pour se transformer en parole qui fait sens. Ce mécanisme est intéressant car il révèle non seulement une démarche d'écriture mais surtout le lien entre la perception que le poète a du monde et l'écriture.

Si Cendrars fut moins marcheur que voyageur, il compose également ses vers en marchant comme l'analyse Marie-Paule Berranger :

Cendrars voit dans *Au cœur du monde* un adieu à la posture lyrique : « En 1917, je venais d'écrire un poème qui m'a stupéfié moi-même par son amplitude, par sa modernité, par ce que j'y mettais. Il était tellement antipoétique ! J'en étais ravi », mais il précise à Manoll qu'il n'a jamais cessé de faire pour lui-même des poèmes, chantonnant ses textes en marchant, sans jamais les écrire⁵⁹⁴.

Le rythme de la marche semble façonner la musicalité du texte poétique comme le suggère ce témoignage. Le poème de Cendrars s'inscrit dans la marche, mouvement discontinu dans un présent qui assure la continuité de la déambulation entreprise. Cependant à la différence de Maïakovski Cendrars laisse le poème né de la marche à l'état inexistant car non écrit en définitive après sa « rupture » avec la poésie.

La marche semble alors prise comme objet principal et but au détriment de l'utilité même du déplacement. Mû par une force intérieure, le poète se livre et livre le poème à une errance qui fait se côtoyer des images vues dans un kaléidoscope mouvant et changeant. L'errance permet l'inopiné, le hasard et l'aventure dans un monde appréhendé avec l'appétence du découvreur comme dans *Les Pâques* :

⁵⁹¹ Vladimir Maïakovski, *Vers et proses*, traduction d'Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 9, 10.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 50.

⁵⁹³ Anna Sahakiants, « Vladimir Maïakovski et Marina Tsvetaeva », Savva Dangoulov (dir.), Maïakovski et notre temps, Lettres soviétiques, n°294, 1983.

Recherches soviétiques, No 7, 1957, p. 165.

⁵⁹⁴ Marie-Paule Berranger, « *Du monde entier au cœur du monde* » de Blaise Cendrars, *op. cit.*, p. 175, 176.

Seigneur, je suis dans le quartier des bons voleurs,
Des vagabonds, des va-nu-pieds, des receleurs.

Je pense aux deux larrons qui étaient avec vous à la Potence,
Je sais que vous daignez sourire à leur malchance. (Pâq9)

L'allitération en [v] rythme musicalement la marche alors que la rime voleur / receleur suggère le crime. Voleur de feu, le poète en quête de poésie se projette dans une population en marge, en quête perpétuelle comme lui, mais la déambulation le ramène toujours à sa solitude. De même la fin du poème du transsibérien est marquée par un retour solitaire :

J'irai au *Lapin agile* me ressouvenir de ma jeunesse perdue
Et boire des petits verres
Puis je rentrerai seul (PR34).

Il revient, après le long voyage fantomatique et halluciné, à Paris, la ville dans laquelle s'inscrit de nouveau le vagabondage, achèvement poétique et même perpétuation du voyage symbolique. Dans *Au cœur du monde* la déambulation dans la ville se poursuit et le poète égrène encore les lieux témoins du passé dans une superposition d'instantanés jalons d'un parcours qui se construit au fil du récit poétique :

Je prends mon chapeau et descends à mon tour dans les rues noires. [...]
Les cheminées et les girouettes indiquent toutes le ciel du doigt.
Je remonte la rue Saint-Jacques, les épaules enfoncées dans mes poches.
Voici la Sorbonne et sa tour, l'église, le lycée Louis-le-Grand. [...]
Je sors dans la rue en courant. Me voici devant la maison. (ACM130).

Ce parcours est ponctué de pauses suspendant le fil de la marche. Le poète opère une compilation d'images mentales récoltées lors de la promenade, qui le renvoient à sa solitude. La désignation des lieux marquent les étapes d'un poème mimant le déplacement comme principe de construction.

La solitude frappe également Maïakovski dans les errances rapportées dans ses poèmes. La déambulation apparaît, chez lui, comme une nécessité subie que les circonstances ont provoquée. De là naît une situation conflictuelle dont les ingrédients invariables sont un isolement au sein de la société, un rejet vécu tragiquement et une incapacité à faire reconnaître sa souffrance. Le départ activé lance ainsi l'errance poétique comme source de la mise en œuvre de l'acte d'écrire qui va animer la marche souvent dramatisée et désespérée comme dans *Vladimir Maïakovski-Tragédie*. Le puissant sentiment d'un échec possible de l'aventure entreprise apparente la déambulation à une course effrénée :

Bon !
Laissez-moi partir !
Je pensais
que je serai joyeux. [...]
De toute ma vie,
chers chemins,
je n'oublierai

vos jambes maigres
et les cheveux gris des rivières nordiques !
Et aujourd'hui, voilà que je m'en irai par la ville,
laissant morceau après morceau
mon âme
aux pointes de lance des maisons. (PO1-VMT61)

La marche symbolise le sacrifice pour tous et ce malgré l'ignorance et l'indifférence. Dans le poème *L'Homme*, la marche prend une tournure angoissante, car le poète ressuscité mille ans après son suicide, revient sur les lieux de son désespoir :

Et c'est ainsi
qu'ensorcelé
je longe les quais de la Néva.
Je marche,
mais me voici encore au même endroit,
je veux m'échapper,
toujours en vain.

Une maison surgit devant mon nez.
Derrière les fenêtres glacées s'étire
une aube ventrue.

J'y cours ! (PO1-H233)

Le poète s'octroie une mission de sauvetage désespéré comme dans l'exemple de « l'homme d'il y a sept ans ». L'échec possible à l'arrivée suffit à insuffler à cette errance une dramatisation aux accents tragiques :

Je m'enfuis.
Ombre torturée,
grand,
velu,
je descends le long du mur
baigné de lune. (PO1-H263)

La marche dans la ville constitue le fil conducteur qui révèle une angoisse graduelle, car les mêmes images de rejet et de solitude reviennent comme dans le poème *Sur ça* :

Comme une giclée des années à venir
je marche dans les brouillards de la Seine,
banni de tout le maintenant. (PO3-SÇ217)

Le bannissement du poète, dissocié des autres, des flâneurs comme de ses proches, provoque le démarrage du périple, vécu comme une marche délirante dans un univers fantastique et dangereux qui constitue le cadre du texte poétique.

La poésie d'Apollinaire s'inscrit aussi dans une marche, comme dans le poème « Zone ». La récurrence de l'expression « tu marches » :

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule [...]
Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont ensablées (ALC Zone41),

comme les motifs d'errance dans « La chanson » :

J'erre à travers mon beau Paris
Sans avoir le cœur d'y mourir (ALC La chanson du Mal-Aimé59),

suggèrent un déplacement continu et provoqué, comme pour Maïakovski, par une solitude extrême que le déplacement entretient.

Les images entrevues, comme des instantanés d'une vie passée, se superposent aux tableaux observés de la ville qui se succèdent, l'assemblage est assuré par une marche qui prend la forme d'une errance dont le but n'est que le déplacement lui-même. Aucune destination réelle n'est envisagée renvoyant toujours le poème à un caractère hasardeux et aléatoire. Le cadre choisi, Paris, offre une possibilité de déambulation sans limite, mais certains lieux comme les parcours proches du domicile du poète (avec une prédilection pour les quais qui, symboliquement, représentent un lieu de passage), permettent une appréhension du paysage dans son déroulement :

Un soir passant le long des quais déserts et sombres
En rentrant à Auteuil j'entendis une voix
Qui chantait gravement se taisant quelquefois
Pour que parvint aussi sur les bords de la Seine
La plainte d'autres voix limpides et lointaines (ALC Vendémiaire149).

La subjectivité de cette marche solitaire imprègne le poème de notations appréciatives combinant le caractère solitaire des lieux et le chagrin mélancolique envahissant pour créer une esthétique de la tristesse qui ne s'exprime que dans une déambulation choisie comme un acte poétique⁵⁹⁵. Apollinaire envisage la marche comme un déplacement lent qui permet au flâneur de s'imprégner des lieux. L'imagination sollicitée, la perception augmentée et dirigée sur l'extérieur et le contexte d'incertitude provoquent une singularité de la vision du monde qui engendre une angoisse plus grande encore. L'obscurité et la peur génèrent une fantasmagorie qui transfigure la déambulation en cauchemar éveillé comme il le montre ainsi :

Au tournant d'une rue brûlant
De tous les feux de ses façades
Plaies du brouillard sanguinolent
Où se lamentaient les façades (ALC LA chanson du Mal-Aimé46).

Mais plus encore l'esprit échauffé fabrique des images, qui peuplent un temps le parcours solitaire, comme une menace. Parfois dans sa déambulation le poète cherche avec appréhension une ombre ou un autre marcheur. La peur générée accélère le rythme du poème.

⁵⁹⁵ La marche-errance souvent mélancolique devient acte d'écrire et plus encore une esthétique dont le monde est le cadre comme il l'exprime en évoquant le Douanier Rousseau :
Tu traverses Paris à pied très lentement (*Il y a* 358).

Maïakovski met souvent en scène une errance solitaire. Le poète regrette plus souvent que Cendrars l'absence de rencontre salvatrice au fil de la déambulation. Le poème-voyage se réduit à la quête désespérée d'un autre qui romprait la solitude. Mais il arrive qu'une crise de profond désespoir entraîne la création fantomatique d'un ennemi menaçant « minuit égorgeur », allégorie fantasmée du temps qui poursuit le poète. L'esprit en proie à une forte angoisse opère une distorsion du réel dans une perception faussée qui conduit à peupler l'univers alors poétisé de figures fantasmées et donc d'une peur récurrente ainsi matérialisée psychiquement et poétiquement :

Et minuit, égorgeur
brandissant son couteau,
m'a rattrapé
à la course ! (PO1-NP75)

La création d'un univers fantastique pose en filigrane une attirance pour le danger que représente la situation dans les circonstances décrites mais aussi au-delà les désirs confus et non-dits d'une exposition au danger.

La marche prend alors la forme d'une action continue. Cendrars, poète-voyageur, entretient un mouvement constant. La marche semble ne jamais prendre fin comme dans *Les Pâques*, la marche solitaire y prend alors une tournure de plus en plus angoissante car marquée par l'échec d'un secours attendu qui se dérobe. Mais ne peut-on y voir un apprentissage du rôle du poète dans l'appréhension lyrique et solitaire du monde et de l'écriture qui ne s'offre qu'avec douleur au poète-arpenteur ? Le poète façonne son poème comme un tissu sans bornes, sans démarcation dont l'enchaînement se fait par le rythme de la marche. Les obstacles font partie de l'écriture d'un hasard imprévisible comme en témoigne la descente qui occupe le début du poème comme une chute désespérée. La destination semble d'ailleurs perdue :

J'ai peur des grands pans d'ombre que les maisons projettent.
J'ai peur. Quelqu'un me suit. Je n'ose tourner la tête.

En pas clopin-clopant saute de plus en plus près.
J'ai peur. J'ai le vertige. Et je m'arrête exprès. (Pâq10)

Cependant l'incertitude d'une issue réaffirme une angoisse, leitmotif des grands poèmes de Cendrars. D'une marche subie à une marche maîtrisée le poète naît véritablement à la poésie en acceptant la possibilité de l'échec comme élément constitutif de l'acte d'écrire :

Mon œil va des pissotières à l'œil violet des réverbères.
C'est le seul espace éclairé où traîner mon inquiétude.

C'est ainsi que tous les soirs je traverse tout Paris à pied
Des Batignolles au Quartier Latin comme je traverserais les Andes (127).

La marche apparaît comme un mouvement quasi-irrépressible, accentué par des formules hyperboliques, qui suggère que l'importance est accordée à la quête aux accents désespérés.

Maïakovski partage avec Cendrars ce motif de mouvement constant. Le déplacement est contigu de l'acte d'écrire, comme métaphore de la poésie. Le déroulement du poème suit invariablement une marche rythmée parfois chaotique suggérant par la mise en jeu du hasard une réflexion, exploration de soi et du monde. La déambulation-promenade souligne la curiosité du poète pour le monde dans une distanciation amusée, ironique et par là tragique à plusieurs reprises comme le montrent ces exemples :

Sur la chaussée
de mon âme parcourue jusqu'à l'usure
les pas des fous
tressent les talons de phrases dures.
[...] je m'en vais
sangloter tout seul
de ce que les agents de ville
sont crucifiés
au carrefour. (V12-30 Moi93)
Sur le Nevski du monde et son pavé luisant
j'irai flâner d'un pas de Don Juan et de dandy. (V12-30 La blouse du dandy123)

Mais la marche entamée ne trouve pas de fin, en dépit de signes d'usure :

L'enjambée de mes pas pétrit des kilomètres de rues. (PO1-FV121)

Une persévérance obtuse s'affirme comme leitmotif créateur, adapté à une personnalité dont le lyrisme s'exprime dans un registre épique juste suffisant à épancher les mouvements d'un caractère volcanique.

Apollinaire affirme le même motif d'un mouvement continu dont la constance s'illustre par de nombreuses occurrences. La marche-promenade rappelle tout à fait celle de Maïakovski. Un ton détaché de légèreté imprègne parfois le poème dans l'espoir d'une rencontre, d'un hasard heureux trahissant ainsi une forme d'optimisme pourtant teinté de mélancolie :

Toute la sainte journée
Toute la sainte journée j'ai marché en chantant
Une dame penchée à sa fenêtre m'a regardé longtemps
M'éloigner en chantant (ALC Les fiançailles134).

La constance du mouvement s'illustre chez Apollinaire dans l'idée de la traversée, motif qui revient régulièrement comme une façon d'instaurer une quête poétique ininterrompue, fil d'Ariane d'une poésie qui se cherche dans le hasard de la déambulation :

Nous traversâmes des villes où le jour tournaient
Et vomissaient la nuit le soleil des journées (ALC Le voyageur78).

L'objectif n'est pas tant d'atteindre une destination précise que de percevoir le chemin parcouru et de retranscrire les éléments vus sans rien en perdre dans la perception exercée par le poète marcheur.

Mais la quête incertaine et même désespérée prend la forme d'une divagation dont le mouvement est empreint de pénibilité dans son caractère désordonné. La progression s'avère difficile et heurtée pour Cendrars dans le New-York des *Pâques* d'autant que le décor se fait très présent:

Les métropolitains roulent et tonnent sous terre.
Les ponts sont secoués par les chemins de fer.
La cité tremble. [...]

Une foule enfiévrée par les sueurs de l'or
Se bouscule et s'engouffre dans de longs corridors. (Pâq13)

La foule manifeste un mouvement collectif et irrationnel dont témoigne le poète, lui-même emporté par cet élan quasi instinctif. Ainsi le poète se livre à un véritable jeu d'équilibriste. La poésie, dans son déroulement, calque au plus près la réalité d'un monde mouvant que la perception rend dans son imparfait équilibre :

Je sors dans la rue en courant. Me voici devant la maison. (ACM130),
Dans ce chantier où s'édifie l'Institut Océanographique du prince de Monaco
Contre la palissade duquel je recule et je chancelle et me colle
Affiche neuve sur les affiches lacérées. (ACM133)

C'est alors tout l'équilibre du poème qui entre en chemin⁵⁹⁶.

Maïakovski confère une épaisseur humaine à tout son texte poétique qui se fait écho alors de l'essoufflement et du découragement qui accapare l'auteur en menaçant le texte. Maïakovski, comme Cendrars, dramatise l'action en rendant incertaine l'issue du parcours poétique. Le texte poétique mime la déambulation dont les soubresauts et obstacles ralentissent la progression, quand le mouvement se fait désordonné ou quand le poète, lassé de cette expérience solitaire et pesante, répète la pénibilité de cette tâche qu'il s'est pourtant attribuée :

Où vais-je ?
Pourquoi ?
Dans la centième rue,
je cours en tous sens,
parmi le bruisant
essaim humain.

Mes yeux parcourent les fenêtres-alvéoles. (PO1-H255)

⁵⁹⁶ La folie de la vitesse dramatisera encore plus cette impression de danger de la poésie de Cendrars.

Plus qu'une mise en cause de l'équilibre, Maïakovski insiste plus sur un difficile ralentissement de la marche qui, de fait, éloigne une éventuelle issue du voyage en risquant de rendre stérile la mission du poète :

Et aujourd'hui,
voilà que je m'en irai par la ville,
laissant morceau après morceau
mon âme
aux pointes de lance des maisons. [...]
Et moi,
avec ma charge,
j'irai,
trébuchant,
je me traînerai
plus loin
vers le nord,
la
où, pris dans l'étau d'une nostalgie infinie,
l'océan hérétique
éternellement
se déchire la poitrine
avec les doigts des vagues. (PO1-VMT61)

Le poème *Sur ça* exprime lui aussi avec une rare intensité cette idée. L'enjeu est de sauver « l'homme d'il y a sept ans » figé dans une posture de suicidaire, c'est-à-dire le poète lui-même. L'échec de l'aventure condamnerait alors le poète. Ce poème illustre avec plus d'acuité encore la problématique entière de l'œuvre de Maïakovski qui réside dans une angoisse fondamentale de voir le quotidien envahir les esprits, annihiler les sentiments, phénomène dont le poète est le seul témoin conscient.

Apollinaire n'explore pas précisément la perte d'équilibre, la pénibilité de la déambulation quoique celle-ci puisse être difficile :

Dans le brouillard s'en vont un paysan cagneux
Et son bœuf lentement dans le brouillard d'automne
Qui cache les hameaux pauvres et vergogneux (ALC Automne104).

Il évoque, comme motif très récurrent, l'éloignement, l'improbable retour mettant à jour une distorsion dans le déroulement du cheminement. Les occurrences sont nombreuses :

Et sur le pont des Reviens-t'en
Si jamais revient cette femme
Je lui dirai Je suis content (ALC La chanson du Mal-Aimé53),
Sais-je où s'en iront tes cheveux
Crépus comme mer qui moutonne (ALC Marie81),
Dans la plaine et baladins
S'éloignent dans des jardins
[...]
Et les enfants s'en vont devant
Les autres suivent en rêvant (ALC Saltimbanques90),
Mon bateau partira demain pour l'Amérique
Et je ne reviendrai jamais (ALC L'émigrant de Landor road105).

L'observateur voit les êtres s'éloigner et donc la distance de soi à l'autre s'accroît en figeant sur place le poète dont la marche s'arrête, puisque l'autre observé entame son propre cheminement sans se retourner. Dans cet effet de distanciation naît la mélancolie lancinante de la poésie d'Apollinaire qui observe sans cesse le départ de l'autre dans l'impossible retour et dans l'infini de l'absence. Le retour ne s'évoque que dans des questions ou des suppositions. La poésie ne peut dire le cheminement inverse, mouvement opposé au départ et à l'éloignement mais ressasse l'étirement de la distance.

La marche poétique apparaît comme une quête de soi et de la fonction de poète en se frottant à la réalité du monde. Mais l'ambition projetée peut ne pas se réaliser. Cendrars voit resurgir régulièrement l'angoisse du périple qui ne sera pas entrepris, le voyage non réalisé malgré tout l'éventail de possibles qui s'offre au poète. Le retour se trouve ainsi mis en question dans le vertige d'un départ sans retour définitif que Cendrars illustrera d'une certaine façon dans le renoncement à la poésie pour une découverte du monde sous une autre forme :

Ô Paris [...]
J'aime me frotter dans les grandes villes aux autobus en marche
Ceux de la ligne Saint-Germain-Montmartre m'emportent à l'assaut de la Butte [...]
Ô Paris
Gare centrale débarcadère des volontés carrefour des inquiétudes (PR33).

Maïakovski voit aussi ses errances vouées à un échec car il ne trouve ni le secours espéré, ni la compréhension sollicitée. L'élan optimiste de Maïakovski se heurte à un obstacle vécu de façon tragique :

Laissez-moi m'appuyer sur mes côtes.
Je vais sortir d'un bond, vous allez voir !
Tout s'effondre.
On ne peut bondir hors de son cœur ! (PO1-NP81)

Le mouvement envisagé s'achève par une négation qui ruine tout effort.

Apollinaire manifeste également une peur, appréhension née de la déambulation qui peut se trouver paralysée et compromise :

Et toi que les fenêtres observent la honte retient
D'entrer dans une idée de qui confesser ce matin (ALC Zone39).

Le mouvement envisagé et soudain suspendu bloque l'évocation momentanément de l'église et la religion, comme une retenue inconsciente qui traduit l'impossible confrontation du passé et du présent. Le désir, comme idéal, ne se transcende pas car il est retenu par une gêne, sentiment obscur qui affleure à la conscience du poète.

Un grand pessimisme envahit la fin du parcours entrepris dans l'optique de Cendrars. À la fin des *Pâques*, le poète rentre solitaire et désespéré d'une quête d'une aide que le Christ a refusée. La ville impose un fort sentiment d'abandon par son tumulte violent et agressif:

De même le poème du transsibérien s'achève par un retour à Paris décliné sur le même mode. Le poète a fait des rencontres, jalons de la déambulation qui se dérèalisent pour ne devenir que des images poétisées mais terriblement absentes réactivant sans cesse cette solitude. Le retour au pays, point de départ, est marqué par un sentiment d'insatisfaction, d'inachevé frappant. Enfin *Au cœur du monde* renouvelle ce principe : les souvenirs du passé dérèalisent l'action pour l'idéaliser. Mais la trace poétique ne suffirait-elle donc pas à faire revivre le mouvement, le monde entrevu ? La poésie ne dira toujours qu'imparfaitement, aux yeux de Cendrars, la rugosité du monde.

Le déclenchement de la marche prend la forme chez Maïakovski d'un sacrifice. Seul le poète est habilité et capable de mener cette errance à son terme, livré au hasard du destin. Mais cette expédition solitaire prend la forme d'une rupture pénible et douloureuse avec les autres qui heurtent le caractère de Maïakovski paradoxalement en quête d'amitié. Cependant lorsque la quête se révèle décevante, quand la révélation que le poète a faite le renvoie à une solitude plus grande encore, comme dans *L'Homme*, le poète se trouve exilé, pris dans un mouvement infini. La perte de la femme aimée que le poète ressuscité a cru un temps retrouver ne fait que relancer le désespoir hyperbolique qui annule la quête entreprise.

Apollinaire appréhende l'expérience de la solitude paradoxalement dans l'image du cortège, réflexion métaphorique sur l'acte d'écrire. La distanciation opérée entre le cortège, qui est toujours pris dans un mouvement et le poète observateur, conduit à cette distinction poétique qui isole le poète en lui donnant la capacité unique de connaissance d'autrui dans l'exercice de sa perception :

Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
Et d'un lyrique pas s'avançaient ceux que j'aime
Parmi lesquels je n'étais pas (ALC Cortège75).

Le poète, constitué par les « corps et les choses humaines » (ALC Cortège76) devient lui-même création, être multiforme, composé et réceptacle du monde.

Enfin Apollinaire, dans un poème sur la guerre, pourrait contribuer à cette définition par ce vers qui caractériserait ainsi le paradoxe de l'écriture poétique, un mouvement immobile, suspendu et pourtant dans un perpétuel rythme d'errance créatrice :

Nous marchons nous marchons d'un immobile pas (PL421).

On peut ajouter que le poète Paul Valéry a fait part de son expérience éclairante de marcheur :

J'ai marché assez furieusement dans les rues, à demi ébloui par les lumières désordonnées, et j'ai erré, comme une pensée brusquement jetée dans le tumulte de la Ville, égaré par le mouvement des êtres et des ombres, confondu volontairement à l'agitation générale et

distincte indistincte de la foule dans le soir. Je me sentais encore ressaisi et, par instants, obsédé, au milieu de tous ces vivants en marche, des mêmes essais et des mêmes refus que je venais de fuir, et dont je cherchais à dissoudre le tourment dans cette multitude d'inconnus.

[...] J'étais sorti de chez moi pour me délasser par la marche et les regards variés qu'elle entraîne, de quelque besogne ennuyeuse. Comme je suivais la rue que j'habite, je fus tout à coup *saisi* par un rythme qui s'imposait à moi, et qui me donna bientôt l'impression d'un fonctionnement étranger⁵⁹⁷.

Il exprime ses impressions au contact du monde de la rue pour lequel il emploie le terme de « tumultes ». Il oppose marche et danse, ainsi que prose et poésie :

La marche, comme la prose, vise un objet précis. Elle est un acte dirigé vers quelque chose que notre but est de joindre. Ce sont des circonstances actuelles, comme le besoin d'un objet, l'impulsion de mon désir, l'état de mon corps, de ma vue, du terrain, etc., qui ordonnent à la marche son allure, les prescrivent sa direction, sa vitesse et lui donne un terme fini. Toutes les caractéristiques de la marche se déduisent de ces conditions instantanées et qui se combinent *singulièrement* chaque fois il n'y a pas déplacement par la marche qui ne soient des adaptations spéciales, mais qui chaque fois sont abolies ou comme absorbées par l'accomplissement de l'acte, par le but atteint.

La danse, c'est tout autre chose. Elle est, sans doute, un système d'actes ; mais qui ont leur fin en eux-mêmes. Elle ne va nulle part. [...] C'est ici que nous rejoignons la prose et la poésie dans leur contraste. Prose et poésie se servent des mêmes mots, de la même syntaxe, des mêmes formes et des mêmes sons ou timbres, mais autrement coordonnées ou autrement excitées⁵⁹⁸.

Cependant on pourrait objecter que la marche n'est pas que le propre de la prose et apparaît comme l'exercice du poète sans but précis. Il existe une forme de marche propre à la poésie. La déambulation dans la ville offre au poète un exercice d'écriture dans une forme incertaine et tourmentée. Le but s'est perdu, la marche procure une liberté dangereuse que le déroulement textuel rend avec force. Cette thématique de la marche rejoint celle du voyage, qui représente un appétit de découverte du monde.

2. 1. 1. 2. Le voyage.

Que le déplacement y soit contraint ou choisi, que le voyageur soit immobile ou bourlingueur, les œuvres d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski sont imprégnées de voyages. Le voyage est l'occasion d'une confrontation du poète au monde qui se présente dans son mouvement, sa discontinuité et son instabilité. Apollinaire, Cendrars et Maïakovski n'ont pas tous été de grands voyageurs mais ils ont tous appréhendé le monde par le déplacement.

Nous avons déjà pu constater la présence du thème des moyens de transport dans l'œuvre poétique des trois poètes. L'engouement pour la vitesse, le mouvement et les possibilités de se déplacer s'illustre par le thème du voyage attirant et fascinant. D'autres

⁵⁹⁷ Paul Valéry, *Variété* III, IV et V, *op. cit.*, p. 651, 669.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 679, 680.

auteurs ont évoqué le goût pour le voyage comme Valéry Larbaud que Georges-Emmanuel Clancier classe dans les « Poètes de l'espace ». Il explique ainsi cette frénésie :

La frénésie mécanique du XX^e siècle naissant s'étend aux voyages dont les rets enserrant de plus en plus étroitement la terre cependant que la vitesse réduit l'espace. Aussi voit-on de jeunes poètes, grisés par cette apparence de nouveauté que prend soudain la vieille terre, avidement et activement parcourue, troquer le goût de l'aventure intérieure pour l'appétit de l'aventure tout court : le corps à corps avec les mille aspects de l'univers devant selon eux insuffler un sang jeune à la poésie⁵⁹⁹.

Le monde est le lieu de l'escapade et d'une sorte de jeu. Le terme de « fuite » suggère le sens possible que prend l'entreprise du voyage et les motivations. La poésie incarne donc une « géographie » personnelle et subjective qui s'imprègne d'un « exotisme » révélant le déplacement physique mais aussi les évasions mentales. Le déplacement physique et la quête intérieure sont les deux aspects du voyage qui révèlent l'enthousiasme mais aussi la déception ou le désenchantement.

Il est intéressant de rappeler que le XIX^e siècle s'est distingué par un goût pour le voyage en particulier exotique et dépayasant vers l'Orient, « destination » à la mode. Les récits de voyages mettent en valeur l'autre dans sa différence. Le périple oriental fait se superposer un questionnement déjà ethnologique, un essai de description photographique et une quête spirituelle comme le montreront Chateaubriand, Lamartine ou encore Nerval. Ce dernier part en Orient en 1843 pour presque un an. Il se montre observateur des coutumes locales (notamment en Égypte), tend à se fondre dans l'environnement qu'il décrit avec précision. Nerval est attentif aux histoires, contes, légendes, religions des pays qu'il traverse. Cependant la quête de Nerval s'apparente à une recherche désespérée de salut qui voue le voyage à une fatalité sinon un échec. L'écriture du voyage devient un voyage de l'écriture. Le voyage au XIX^e siècle représente une expérience de vie qui va trouver un prolongement au XX^e siècle qui offre un monde plus exaltant et accessible par les délais de voyage plus courts. Apollinaire, Cendrars et Maïakovski en font l'expérience.

Cendrars commence à voyager dans son enfance. De 1894 à 1896, la famille de Frédéric Sauser part pour Naples à l'instigation du père qui compte faire fortune. Un autre voyage attend Frédéric, celui qui le mène en Russie où il devient apprenti⁶⁰⁰. Christine Le Quellec Cottier relève le caractère particulièrement formateur de ce voyage :

Arrivé à Moscou en décembre 1904, Freddy est accueilli par sa tante Bertha Sauser. Il se rend ensuite à Saint-Pétersbourg où il est engagé dès le 1^{er} janvier 1905 en tant que commis bilingue français-allemand pour le magasin d'horlogerie de leur compatriote Henri Albert Leuba. « Léouba » en russe. Bertha initie son neveu à ce monde septentrional et à cette langue indéchiffrable, véritable frontière à traverser.

⁵⁹⁹ Georges-Emmanuel Clancier, *Panorama de la poésie française de Rimbaud au Surréalisme*, op. cit., p. 229.

⁶⁰⁰ L'Asie russe fascine alors Frédéric Sauser comme le montre Miriam Cendrars : « Dans *L'Asie russe* d'Élisée Reclus, parue en 1880, que Freddy avait déniché dans la bibliothèque de son père, il lisait passionnément les descriptions des vastes contrées sibériennes, reliées à l'Occident par le seul chemin, le tract [...] ». Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars : la Vie, le Verbe, l'Écriture*, op. cit., p. 112.

Le long voyage accompli le plonge rapidement dans un univers parallèle qui traverse une époque troublée ; à la guerre russo-japonaise qui se poursuit à sept mille kilomètres de là s'ajoutent en effet les grèves et manifestations populaires qui aboutissent au fameux « Dimanche rouge » du 9 janvier 1905⁶⁰¹.

Après ce séjour Cendrars reviendra en 1911 à Pétersbourg mais il n'en retirera que de l'insatisfaction et de la déception. Miriam Cendrars témoigne : « [...] Freddy est coincé chez cette famille, généreuse certes, et contente de l'héberger, mais dont la sentimentalité et le conformisme croupissant l'exaspèrent »⁶⁰². Frédéric Sausser quitte Pétersbourg, embarque à Libau à bord du « Birma ». Le voyage se double maintenant d'une quête, celle de l'écriture. Il rédige *Mon voyage en Amérique* :

Tout d'un coup, comme une colère allume la flamme des yeux, autour du bateau, elles [d'énormes collines] ouvrent d'immenses gueules, dardent des langues infernales d'écume ; cratères, crachent des laves bouillonnantes de furie. Puis elles se précipitent, se brisent en trombe éternuée d'eau, en clapotis ruisselant et furibond⁶⁰³.

Les sensations exacerbées traduisent une exaltation qui laisse penser que la destination importe moins que le fait de se laisser envahir par l'essence du voyage chaotique, source d'écriture. Jacqueline Chadourne montre que la maturité confirmera cette quête perpétuelle de l'ailleurs :

De la traversée qu'il va entreprendre le 21 novembre, à bord du *Birma*, bateau d'émigrants, entre Libau (Pologne) et New York où il arrivera le 12 décembre, attend-il, pressent-il la révélation que lui réserve une nuit d'éléments déchaînés ? De ce voyage en Amérique dont il commence la relation dès réception de son billet de bateau le 1^{er} novembre, va sortir un poète authentique, dépouillé des « sentimentalités stupides » et des exercices symbolistes⁶⁰⁴.

Cendrars arrive à New York où il découvre un monde fascinant comme en témoigne Miriam Cendrars : « Freddy note. Tout s'inscrit en lui. Stupéfiants spectacles, comportements inattendus, notions insoupçonnées, superlatifs. Lumières, publicité. Matériaux absorbés, photographiés⁶⁰⁵ ». L'écriture des *Pâques* prend corps dans cette confrontation avec la nouveauté. Cendrars relie voyage et écriture⁶⁰⁶.

Maïakovski n'a pas été un très grand voyageur mais il a eu l'occasion de découvrir quelques destinations. Claude Frioux montre l'engouement pour les voyages et situe Maïakovski :

Le XX^e siècle, avec ses décroissements de tous ordres, de la technique aux idéologies, a versé dans le sang de ses écrivains un certain type de soif du monde. « Du monde entier »,

⁶⁰¹ Christine Le Quellec Cottier, *Blaise Cendrars : Un homme en partance*, op. cit., p. 18.

⁶⁰² Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars : la Vie, le Verbe, l'Écriture*, op. cit., p. 228.

⁶⁰³ Blaise Cendrars, *Mon voyage en Amérique*, dans *Inédits secrets*, Paris, Denoël, Coll. « Le club français du livre », 1969, p. 176.

⁶⁰⁴ Jacqueline Chadourne, *Blaise Cendrars : Poète du Cosmos*, op. cit., p. 40.

⁶⁰⁵ Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars : la Vie, le Verbe, l'Écriture*, op. cit., p. 247.

⁶⁰⁶ Ces romans s'imprégneront également d'aventures dans le monde et il mènera une carrière de grand reporteur. Une autre découverte générera sa poésie : le Brésil. Le voyage sur le Formose qui amènera Cendrars à Rio puis à Santos, est retranscrit dans l'écriture des *Feuilles de route*.

intitule B. Cendrars. « Rien que la terre », ironise P. Morand et Claudel, au début du *Soulier*, nous prévient : « La scène de ce drame est le monde. » Maïakovski est de cette race-là, il est possédé de part en part par la même appétence fébrile⁶⁰⁷.

Maïakovski fera plusieurs tournées en URSS. Il prononce dans des conférences sur l'art, récite des vers et entre dans des débats. Il illustre ses idées pour transmettre inlassablement un message comme le montre Claude Frioux : « Il y a bien là toute une nouvelle réalité moderne à découvrir, avec laquelle ouvrir contact et dialoguer⁶⁰⁸ ». Il accomplit plusieurs séjours à Paris en 1922, 1925 et 1928. Claude Frioux analyse ceci : « Paris est sa vraie découverte de l'altérité, de l'étranger dans tous les sens du mot⁶⁰⁹ ». Maïakovski part en observateur de la modernité et de l'art. Il écrit des poèmes, son militantisme s'illustre toujours comme dans la « Discussion avec la tour Eiffel ».

Maïakovski entreprend un autre grand voyage en Amérique en 1925. La description de Chicago, dans le poème *150 000 000*, montre en effet la dimension hyperbolique qui révèle la quête de modernité de Maïakovski même si l'Amérique capitaliste incarne l'ennemi irréductible, l'impérialisme combattu. Maïakovski part en journaliste observateur du monde, enthousiaste à l'égard de l'autre et de la modernité. Il prononce des avis qui laissent transparaître l'appartenance du poète à sa patrie et à son régime de telle sorte que Maïakovski a une vision duelle du monde comme le montre Claude Frioux : « L'idée d'une fracture totale et binaire du monde contemporain ouverte par Octobre 1918, que le messianisme marxiste va cultiver dès ses débuts, deviendra un grand lieu commun du XX^e siècle⁶¹⁰ ». Il écrit des poèmes ainsi que des essais.

Pour ce qui est de Guillaume Apollinaire, le voyage semble inscrit dans sa naissance même. Enfant naturel, il naît à Rome, sa mère Angélique de Kostrowitzky est d'ascendance polonaise par son père et italienne par sa mère. Le père d'Apollinaire est, comme l'affirme Marcel Adéma, Francesco Flugi d'Aspermont. La mère de Guillaume Apollinaire mènera une vie faite d'errance en quête de luxe et de jeux de casino. Il suit sa scolarité au collège Saint-Charles dans la principauté de Monaco. Adolescent, il connaît quelques destinations comme Stavelot où il passe quelques temps dans une pension mais l'absence d'argent l'oblige à quitter précipitamment la ville. La précarité dans laquelle Apollinaire et sa mère vivaient transforme ce départ en péripéties rocambolesques. Le séjour sera l'occasion de mettre l'écriture poétique à l'œuvre.

Apollinaire ne fit pas de grands voyages mais possède des origines variées. Ses conditions de subsistance sont précaires. La recherche d'un emploi va le conduire à devenir

⁶⁰⁷ Vladimir Maïakovski, *Du monde j'ai fait le tour : poèmes et proses*, op. cit., p. 7.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 288.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 44, 45.

précepteur de la fille de la vicomtesse de Milhau. C'est pour Apollinaire l'occasion de partir en Allemagne au bord du Rhin en 1901. Il en profite pour voyager, notamment à Munich. L'écriture poétique s'affirme et le séjour en Allemagne donnera une série de poèmes « Rhénanes ». Apollinaire ne fut pas un grand voyageur comme Cendrars mais sa poésie s'imprègne de voyages, parfois inspirés de ses quelques déplacements, parfois rêvés ou « empruntés » aux autres, comme lorsqu'Annie Playden, la jeune gouvernante rencontrée en Allemagne, s'embarque pour l'Amérique laissant Apollinaire dans une forte mélancolie. Le voyage signifie plus l'absence pour Apollinaire que l'aventure comme pour Cendrars.

Le voyage, comme marque de déracinement, est d'abord symbolisé par les émigrants, livrés aux aléas du voyage. Les émigrants représentent pour Cendrars une confrontation avec l'ailleurs. Population bigarrée d'origines très variées, l'émigration s'offre au poète-bourlingueur comme un condensé du monde réuni en un même endroit :

D'immenses bateaux noirs viennent des horizons
Et les débarquent, pêle-mêle, sur les pontons.

Il y a des Italiens, des Grecs, des Espagnols.
Des Russes, des Bulgares, des Persans, des Mongols.

Ce sont des bêtes de cirque qui sautent les méridiens.
On leur jette un morceau de viande noire, comme à des chiens.

C'est leur bonheur à eux que cette sale pitance.
Seigneur, ayez pitié des peuples en souffrance. (Pâq8)

New York, port d'attache de ces peuples, en quête d'un eldorado, est le point de convergence d'une multitude de déracinés qui fascinent le poète, lui-même en proie à une solitude lancinante. Il sollicite, dans cette prière, l'aide du Seigneur pour ces peuples animalisés qui incarnent en miroir sa propre souffrance de poète. L'angoissante absence de repères du poète se lit en filigrane dans l'énumération confuse de ce mélange de nationalités. Cela traduit une volonté d'appréhender le monde dans sa diversité que le poète observe :

Voici ce qui se passe à bord

Sur le gaillard avant quatre Russes sont installés dans un paquet de cordages et jouent aux cartes à la lueur d'une lanterne vénitienne

Sur la plage avant les Juifs en minorité comme chez eux en Pologne se tassent et cèdent le pas aux Espagnols qui jouent de la mandoline chantent et dansent la Jota

Sur le château les émigrants portugais font une ronde paysanne un homme noir frappe deux longues castagnettes en os et les couples rompent la ronde évoluent se retournent frappent du talon tandis qu'une voix criarde de femme monte

Au salon une Allemande prétentieuse joue du violon avec beaucoup de chichi avec beaucoup de chichi une jeune Française prétentieuse l'accompagne au piano

Sur le pont-promenade va et vient un Russe mystérieux officier de la garde grand-duc incognito personnage à la Dostoïevski que j'ai baptisé Dobro-Vétcher ? c'est un petit

bonhomme triste ce soir il est pris d'une certaine agitation nerveuse il a mis des escarpins vernis un habit à basques et un énorme melon comme mon père en portait en 1895 (FR I. Le Formose194).

Cendrars énumère des nationalités variées, représentées par des individus anonymes rencontrés par le hasard des voyages. Une inquiétude devant un monde qui lui échappe se dégage de cette confusion.

Comme Cendrars, Apollinaire évoque les émigrants, peuple qui représente une idée de rupture définitive. Claire Daudin rappelle qu'il est « un étranger en France⁶¹¹ ». Pris entre un monde qu'ils ont définitivement quitté et un monde idéalisé qui reste à découvrir :

Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres immigrants
Ils croient en Dieu ils prient les femmes allaitent des enfants
Ils emplissent de leur odeur le hall de la Gare Saint-Lazare
Ils ont foi dans leur étoile comme les rois mages
Ils espèrent gagner de l'argent dans l'Argentine
Et revenir dans leur pays après avoir fait fortune (ALC Zone43).

ces peuples rêvent d'un eldorado chimérique. Le caractère irrémédiable de la séparation intervient comme une constante du lyrisme d'Apollinaire qui côtoie l'inquiétante incertitude d'une destination rêvée et peut-être décevante :

Te souviens-tu du long orphelinat des gares (ALC Le voyageur78).

De même le face-à-face des proches restés à quai et des voyageurs réactive l'angoissant souvenir de la perte d'un être cher renvoyant toujours le poète à sa solitude, puisqu'il se place dans la mission de celui qui reste et plus rarement dans celle du voyageur :

Puis dans un port d'automne aux feuilles indécises
Quand les mains de la foule y feuillosaient aussi
Sur le pont du vaisseau il posa sa valise
Et s'assit

Les vents de l'Océan en soufflant leurs menaces
Laisaient dans ses cheveux de longs baisers mouillés
Des émigrants tendaient vers le port leurs mains lasses
Et d'autres en pleurant s'étaient agenouillés
Il regarda longtemps des rives qui moururent (ALC L'émigrant de Landor road106).

Enfin Apollinaire expose un sentiment de pitié dans un mouvement de compassion et d'identification pour les émigrants et le sacrifice qu'ils effectuent dans leur départ sans retour. En effet, dans une époque trouble, Apollinaire comprend ce que peuvent ressentir les étrangers.

Maïakovski n'évoque pas les émigrants comme Cendrars ou Apollinaire mais exprime ses propres impressions en tant que citoyen soviétique perçu comme un étranger. Le regard de

⁶¹¹ Claire Daudin, *Apollinaire Alcools*, op. cit., p.32.

l'autre transforme en étranger le voyageur qui, dans un mouvement contraire, revendique avec fierté son appartenance à sa nation :

Je dévorerais
le bureaucratisme
comme un loup.
Je n'ai aucun respect
pour les ordres écrits
j'envoie aux diables
et à toutes les diablesses
la moindre paperasserie.
Mais ce papier là... (V12-30Vers sur le passeport soviétique529)

L'énumération des passeports étrangers force le respect des douaniers par le prestige de la nation qu'ils symbolisent. En réaction Maïakovski percevant la méfiance teintée de rejet, dont le passeport soviétique est victime car représentant une nation naissante au statut incertain, voit dans cette circonstance une occasion d'affirmer sa nationalité en revendiquant une différence parfaitement assumée.

Mais si Maïakovski n'est pas un émigrant, il rend compte du regard porté sur l'autre qu'il devient à l'étranger. De ces rencontres en voyage naissent des histoires que la distinction des nations et la séparation rendent éphémères. Deux jeunes femmes immigrées Elly Jones et Tatiana Iakovleva rencontrées respectivement aux États-Unis et à Paris représentent l'immigration russe qui se détourne de l'URSS comme une impossible conciliation entre l'idéal révolutionnaire et le choix de ces émigrés, quoique le poète soviétique avoue :

Je voudrais
vivre
et mourir
à Paris
si n'existait pas
ce pays :
Moscou⁶¹².

Le voyage est l'occasion de se sentir étranger, c'est une façon de découvrir le monde autre en se sentant soi-même autre.

Les voyages de Cendrars sont retranscrits en poèmes ou en carnets de voyage poétiques et sont l'occasion de rencontrer et d'observer les étrangers. La confrontation à l'autre se fait dans un espace limité comme le train ou le bateau. Ainsi les liens se font et se défont au gré des périples avec des êtres que le hasard a mis sur la route de Cendrars, dans un caractère aléatoire. L'appétit du voyageur se décline en un appétit de découverte de l'autre qui induit une relativité du jugement basé sur un système de référent que le poète cite tout en explorant la capacité de l'individu à se mêler aux autres ou à s'isoler dans l'affirmation de son identité :

⁶¹² Vladimir Maïakovski, *Du monde j'ai fait le tour : poèmes et proses*, op. cit., p. 117.

Seigneur, ayez pitié des Juifs dans les baraques. [...]
Je suis chez des Chinois, qui comme avec le dos
Sourient, se penchent et sont polis comme des magots. (Pâq8, 10)

La comparaison montre non seulement le jugement mais aussi la méfiance pour la distance instaurée par la nationalité déracinée qui se vit dans un repli sur soi, comme une source de protection. Le poète se heurte à cette attitude comme le révèle cette note de pessimisme :

On se dit merde de tous les coins de l'univers [...]
De tous les côtés les transatlantiques s'approchent
S'éloignent (19 PO79).

Cendrars fait le constat d'une impossibilité d'établir un véritable contact avec l'autre. De plus cette provocation renvoie à une interrogation plus profonde qui concerne son identité propre qui semble se perdre dans l'énumération d'origines variées. Mais le voyage, par la confrontation à l'autre dans son étrangeté, reste l'occasion de pouvoir se trouver soi. Il faut accepter de se perdre pour finalement se retrouver dans la figure de l'autre.

Maïakovski perçoit le regard sur l'autre quand il est l'objet de l'attention de personnes lors de son entrée dans un café :

D'abord
le brouhaha du café
confondait
les paroles,
les bouches,
les visages.
Et voici que des mots
se sont
dégagés de la rumeur
et moulés
en phrases.
« Ici
vient de passer
Maïakovski,
vous savez, le boiteux ?
Vous ne l'avez pas vu ? »⁶¹³

Il rapporte les paroles qui prennent le tour de rumeurs folles et absurdes tout en dénonçant le regard porté sur l'autre et fondé sur les cancans et les préjugés comme le montrent les ragots d'immigrés :

Paris,
capitale des siècles,
ces ragots d'émigrés
sont-ils
dignes de toi ?
Chasse
par les oreilles
tous ces cancans !⁶¹⁴

⁶¹³ *Ibid.*, p. 113.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 115.

Le regard que porte Maïakovski non sur l'étranger en soi mais sur la relation qui s'établit entre le voyageur et l'autre dans l'observation mutuelle est propice à une réflexion sur l'apparence.

Apollinaire porte un regard sur l'autre en rapportant des rencontres dans divers pays avec des personnages hétéroclites comme :

Sur la cote du Texas
Entre Mobile et Galveston il y a
Un grand jardin tout plein de roses (ALC Annie65),
C'était un Juif qui sentait l'ail
Et l'avait venant de Formose
Tirée d'un bordel de Changhaï

Je connais gens de toutes sortes
Ils n'égalent pas leurs destins (ALC Marizibill77),
Longtemps au pied du perron de
La maison où entra la dame
Que j'avais suivie pendant deux
Bonnes heures à Amsterdam
Mes doigts jetèrent des baisers (ALC Rosemonde107).

Lors de ces rencontres éphémères, les personnages attirent l'attention du poète mais la description que le poète propose d'eux semble les dégrader, introduisant une distance entre le poète qui ne fait que sursignifier l'incommunicabilité dont il est victime. Renvoyé à sa solitude, l'autre reste inconnaissable et étranger. Le poète trouve finalement confirmation d'un sentiment obsessionnel de rejet et de solitude que le voyage ne contredit pas bien au contraire.

Le voyage tant désiré par Cendrars s'accompagne d'une opposition entre l'appréhension latente d'un départ et la soif d'accomplir tous les voyages comme le montre la répétition de « il faut partir » (FR I. Le Formose184). De même l'éloignement « J'étais à 16 000 lieues du lieu de ma naissance » (PR19) et toutes les destinations « Paris-New York, Bâle-Tombouctou Madrid-Stockholm, Tomsk Tchéliabinsk Kainsk Obi Taichet Verkné-Oudinsk Kourgane Samara Pensa-Touloune » (PR24, 26). La pluralité des destinations et des indications spatiales déstructurent le poème tout autant que le voyage qui ne peut s'opérer que dans un renoncement, sacrifice nécessaire des liens qui, ainsi distendus, courent le risque d'être détruits. L'éloignement désiré peut aboutir à un départ sans retour. Ainsi les sept oncles qui envoient une lettre au poète connaissent tous une vie aventureuse liée à un voyage fondé sur une prise de risque. La destination parfois incertaine se trouve dictée par les circonstances et le hasard des événements ou rencontres⁶¹⁵. Comment alors ne pas lire une

⁶¹⁵ L'un meurt, l'autre devient fou, ou encore un autre poursuit son périple sans fin, rythmé par une nostalgique expression du « mal du pays ».

projection de l'angoisse fondamentale du voyage-aventure à la destination incertaine, au retour improbable et au renoncement inévitable comme on le voit :

Je veux tout oublier ne plus parler tes langues et coucher avec des nègres et des négresses
des indiens et des indiennes des animaux des plantes
[...]
Tomber à pic
Couler à fond (FR I. La Formose193).

Telle semble apparaître la dichotomie qui obsède Cendrars, comme leitmotiv lancinant. Jean-Carlo Flückiger relève même que Paris est toujours le point de départ et le point d'arrivée des voyages comme une sorte de cercle⁶¹⁶.

Maïakovski appréhende le voyage comme une mission de journaliste découvreur du monde. Il n'exprime pas d'angoisse d'un retour incertain car le lien avec la patrie est toujours présent dans le compte rendu de ces observations comme en témoignent plusieurs poèmes. Le poète futuriste exalte la modernité que symbolisent les ouvrages d'art comme le pont de Brooklyn. Enfin il emploie la métaphore du pont :

Nous
 au-dessus de l'abîme
 nous avons lancé un pont
droit jusqu'au communisme
 long
 de cent ans.
Alors
 du haut de cet énorme pont
 allons nous regarder en bas avec mépris ?
Dresser le nez avec morgue ?
 Faire les malins ?
 Pas du tout⁶¹⁷.

Cet ouvrage mène vers le communisme pour donner une leçon aux Américains et convaincre de l'utilité de ce régime. Il clôturera ce poème par l'image du fleuve qui va jusqu'à Moscou. Maïakovski semble toujours ramener ces observations au repère rassurant qu'offre l'idéal politique qu'il défend avec enthousiasme. Ainsi il renverse l'angoisse de Cendrars qui appréhende le voyage comme un éloignement désiré et subi.

Apollinaire représente le voyage immobile. C'est lui qui fait le constat de l'éloignement de l'autre, en particulier ce qu'il met en valeur c'est le départ de la femme aimée comme :

Adieu faux amour confondu
Avec la femme qui s'éloigne
Avec celle que j'ai perdue
L'année dernière en Allemagne
Et que je ne reverrai plus (ALC La chanson du Mal-Aimé48).

⁶¹⁶ Jean Carlo Flückiger, *Au cœur du texte : essai sur Blaise Cendrars*, op. cit., p. 78, 79.

⁶¹⁷ Vladimir Maïakovski, *Du monde j'ai fait le tour : poèmes et proses*, op. cit., p. 197.

La séparation est inéluctable. Le voyage entrepris est sans retour possible. Apollinaire fonde son lyrisme désespéré sur la conscience suraiguë de la disparition de la jeune femme. C'est elle qui fait l'action de s'éloigner. L'éloignement apparaît bien comme une souffrance inévitable et subie. Apollinaire exploite la confrontation entre le voyageur, son départ sans retour et ceux qui restent par la métonymie des « mains de la foule » (ALC L'émigrant de Landor road106) créant une distanciation qui ravive la nostalgie, en éloignant géographiquement et mentalement le voyageur des proches restés sur le quai. Il dessine un tableau dont la composition met en place le premier plan du quai et l'arrière-plan c'est-à-dire le lointain. Le voyage est donc désiré et redouté car chargé d'inconnu. Le rôle du poète s'affirme nettement dans la volonté de reconstruire poétiquement la relation distendue et encore de lutter contre l'indifférence de la femme aimée. L'échec est potentiellement l'issue du voyage-écriture, le seul que vit en fait Apollinaire.

Le voyage offre, comme nous l'avons vu, une occasion de se chercher sans forcément se trouver et de procéder à un bilan personnel.

Le voyage de l'apprenti bijoutier et de l'apprenti voyageur et le poème de l'homme mûr superpose deux regards qui, entremêlés, énoncent un bilan où le désir côtoie la déception. L'éloignement marqué par la distance mesurée entre le point de départ et la première destination, dans la *Prose du Transsibérien*, s'illustre par une accumulation de chiffres comme la distance « 16 000 lieues » (PR19), augmentant le délire hyperbolique. La répétition de « dernier » (jour et voyage) (*Id.*) réactive une angoisse existentielle fondamentale, le voyage se confondant avec le déroulement de la vie du poète. La leçon de ce périple réside dans l'assimilation de la vie comme voyage perpétuel, comme quête de soi, idéal poétique du poète-bourlingueur

Maïakovski n'est pas un poète voyageur comme Cendrars à proprement parler. Il entreprit des missions de journalistes dans des villes de l'union et à l'étranger comme représentant de l'État soviétique. Mais cela n'empêche pas de se trouver face à des situations qui sollicitent l'émotion personnelle et intime retranscrite avec lyrisme. Aussi pour Maïakovski des situations rencontrées et vécues en voyage renvoient-elles consciemment ou inconsciemment un miroir de ses propres préoccupations qu'il projette et qui s'intègrent dans une continuité remarquable avec les grandes thématiques de son œuvre.

Les poèmes d'Apollinaire sont aussi l'occasion de faire un bilan personnel mélancolique qui s'appuie sur les voyages effectués et les voyages symboliques. L'énumération des destinations contenues dans « Zone », comme « Marseille, Coblenze, Rome » (ALC Zone42) montre l'accumulation d'expériences variées souvent décousues. Les destinations se succèdent avec une rapidité qui monte une appétence de voyage et simultanément le regret et la nostalgie de pays traversés qui n'appartiennent qu'aux souvenirs.

Pour Apollinaire devenir poète c'est se transformer en témoin du réel tout en restant étranger au monde. On ne peut chercher de fil conducteur à ses déplacements qui sont rapidement évoqués. Le bilan contrasté par l'antithèse « douloureux » et « joyeux » montre un résultat très nuancé de ces expériences. La suite du poème les rappelle. Mais plus il avance, plus la tonalité se fait pessimiste et le bilan désabusé. L'idée devient récurrente :

Avons-nous assez navigué (ALC La chanson du Mal-Aimé⁴⁷).

La question adressée à sa mémoire, évoquée comme un dédoublement par métonymie, contient son désenchantement.

Le regard que Cendrars porte sur le monde traduit le désir de voir, connaître et d'embrasser tout dans une perception simultanée du monde qui l'entoure. Le poète devient poète dans sa capacité à observer le réel, le retranscrire dans sa trivialité et dans son immédiateté. Les *Feuilles de route* montrent par le choix de leur structure une stratégie d'écriture bien différente de celle de la *Prose du Transsibérien* et des grands poèmes. Une succession de poèmes courts se rapproche plus encore de la transcription du réel dans l'immédiateté de l'instant vécu. L'énumération des personnages rencontrés, la multiplicité des instants proposent un morcellement volontairement dépourvu de liens, dépouillé de toute logique livrant l'écriture au hasard et au rêve d'autres voyages. L'anecdotique et le reportage privent la poésie de sa littérarité pour la définir comme témoignage non plus seulement du réel mais de l'intériorité d'un être qui se cherche dans le déroulement du voyage intérieur immobile.

Le voyage donne à voir un monde dans sa pluralité déstabilisante, permet de se situer par rapport à l'autre et de se projeter en tant qu'étranger. Le voyage offre une confrontation à l'autre, à la différence, et amène le poème à se livrer au hasard. Il s'agit également d'un bilan personnel et poétique qui s'inscrit dans une idéalisation.

2. 1. 2. Idéalisation de l'errance.

Apollinaire, Cendrars et Maïakovski opèrent une transfiguration du voyage rêvé ou réel. L'expérience du monde procure une faculté de transcrire cette géographie personnelle en une géographie imaginaire que le motif de l'eau et l'aspiration à l'ailleurs illustrent.

2. 1. 2. 1. L'eau, comme métaphore de l'errance.

L'eau est l'élément naturel privilégié en littérature pour exprimer pensées, sentiments et rêveries. Cet élément entre dans la composition d'un tableau, dans la description d'un paysage naturel. Si les poètes du début du XX^e siècle comme les futuristes rejettent la nature comme motif poétique, l'eau reste néanmoins un thème récurrent aux incarnations diverses, eaux violentes ou calmes, inquiétantes ou rassurantes. Que l'eau soit maîtrisée ou non, elle donne une dynamique à la poésie comme l'ont illustré Apollinaire, Cendrars et Maïakovski. Ce thème catalyse les images figurées ou imaginaires laissant percevoir un aspect instable du monde éprouvé et représenté.

Le paysage mettant en scène l'eau est un lieu propice à la rêverie comme le montre Gaston Bachelard :

D'abord, il faut comprendre l'utilité psychologique du miroir des eaux : l'eau sert à *naturaliser* notre image, à rendre un peu d'innocence et de naturel à l'orgueil de notre intime contemplation. Les miroirs sont des objets trop civilisés, trop maniables, trop géométriques ; ils sont avec trop d'évidence des outils de rêve pour s'adapter d'eux-mêmes à la vie onirique. [...] Un poète qui commence par le *miroir* doit arriver à *l'eau de la fontaine* s'il veut donner *son expérience poétique complète*. L'expérience poétique doit, à nos yeux, être mise sous la dépendance de l'expérience onirique. Une poésie aussi travaillée que celle de Mallarmé manque rarement à cette loi : elle nous donnera l'intussusception des images de l'eau dans les images de miroir [...] ⁶¹⁸.

Bachelard, dans son étude, propose l'idée que l'eau condense et concentre l'image par la « contemplation », plus encore l'eau de la fontaine, selon lui, offre une ouverture vers l'imagination. Bachelard développe la figure de Narcisse, figé dans sa contemplation :

Narcisse va donc à la fontaine secrète, au fond des bois. Là seulement, il sent qu'il est *naturellement* doublé ; il tend les bras, il plonge les mains vers sa propre image, il parle à sa propre voix. Écho n'est pas une nymphe lointaine. Elle vit au creux de la fontaine. Écho est sans cesse avec Narcisse. Elle est lui. Elle est sa voix. Elle a son visage. Il ne l'entend pas dans un grand cri. Déjà il l'entend dans un murmure, comme le murmure de sa voix séduisante, de sa voix de séducteur. Devant les eaux, Narcisse a la révélation de son identité et de sa dualité, la révélation de ses doubles puissances viriles et féminines, la révélation surtout de sa réalité et de son idéalité.

[...]

Mais Narcisse à la fontaine n'est pas seulement livré à la contemplation de soi-même. Sa propre image et le centre d'un monde. Avec Narcisse, pour Narcisse, c'est toute la forêt qui se mire, tout le ciel qui vient prendre conscience de sa grandiose image. Dans son livre, *Narcisse*, qui mériterait à lui seul une longue étude, Joachim Gasquet nous livre en une forme d'une densité admirable toute une métaphysique de l'imagination (p.45) : « Le monde est un immense Narcisse en train de se penser. » ⁶¹⁹.

Grâce à Narcisse, l'eau révèle à l'homme qui contemple son image, la dualité entre le réel et l'idéalisation de ce même réel. Plus encore le monde se mire dans l'eau de la fontaine :

⁶¹⁸ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2011, pp. 31, 32.

⁶¹⁹ *Ibid.*, pp. 33, 35.

Le lac est un grand œil tranquille. Le lac prend toute la lumière et en fait un monde. Par lui, déjà, le monde est contemplé, le monde est représenté. Lui aussi peut dire : le monde est ma représentation. [...] Le cosmos est donc bien en quelque manière touché de narcissisme. Le monde veut se voir⁶²⁰.

Bachelard pose une interprétation de la légende de Narcisse, qui propose l'analyse selon laquelle l'eau est le double du monde et véhicule des pensées et des émotions. L'eau, dans cette interprétation, est figée et stable à la manière d'un miroir qui n'existe que par la volonté de Narcisse de s'y regarder ou qui existe comme appel irrésistible à la contemplation de soi. Le passage de Narcisse au monde qui se mire évoque le passage de l'homme contemplatif au poète qui propose une représentation artistique du monde.

Les poètes romantiques en faisaient déjà le paysage état d'âme, l'eau reflétant les sentiments. L'eau représente également le support métaphorique de la fuite du temps. Le temps, perpétuel mouvement, incarne l'instabilité du monde⁶²¹.

L'eau véhicule les pensées issues de la contemplation et se charge d'une capacité à métaphoriser les sentiments. Ainsi dans une poésie axée sur la perception d'un monde mouvant et intangible, Apollinaire, Cendrars et Maïakovski renouvellent le thème séculaire de l'eau en se l'appropriant pour traduire leur relation au monde.

L'eau qui permet d'établir une contemplation suggère une forte ambivalence : les naufrages constituent une menace, tandis que les eaux apparaissent tantôt bienfaisantes, tantôt mortifères.

Cendrars éprouve une véritable fascination pour l'eau. Ses nombreux voyages, notamment la traversée de l'Atlantique, témoignent outre d'un goût pour le voyage, une attirance pour l'élément liquide. Les poèmes, issus du carnet de voyage *Feuilles de route*, évoquent fréquemment l'univers maritime, l'eau est constamment présente comme le suggère cette assimilation du corps à la mer :

L'air est froid
La mer est d'acier
Le ciel est froid
Mon corps est d'acier (FR I. Le Formose 192).

De plus les ports observés associent l'eau à une forme de contemplation :

Ce matin je me penche par la fenêtre
Je vois
Le ciel
La mer

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁶²¹ Karina Chianca en propose l'analyse dans la confrontation d'Apollinaire et du poète brésilien Vinicius de Moraes :

« Dans les vers de Guillaume Apollinaire et de Vinicius de Moraes, se traduit l'angoisse du temps fuyant qui rapproche la mort, l'eau qui coule symbolisant alors le passage du temps, de la femme et de l'amour. Plus précisément l'eau représente cette femme qui, par ces mouvements, coule et s'en va vers l'infini ». Karina Chianca, *L'amour en échec : Lyrisme et mélancolie chez Guillaume Apollinaire et Vinicius de Moraes*, op. cit., p.70.

La gare maritime par laquelle j'arrivais de New-York en 1911 (FR I. Le Formose184).

Jean-Michel Maulpoix montre que le rivage est un endroit particulièrement adapté à une forme de contemplation au bord de l'eau :

Le rivage est un site lyrique privilégié en ce qu'il autorise à la fois la réunion et la contemplation. Il rassemble sans confondre, il maintient ou accuse les différences en assurant leur confrontation. Il semble donc qu'il devienne plus lyrique encore lorsqu'il est rivage d'une île, c'est-à-dire celui de la subjectivité même, enclose en son utopie protégée du monde extérieur, mais cernée de tous côtés par une apparence d'infini⁶²².

La position fixe du poète face au spectacle de l'eau favorise l'épanchement du rêve de voyage. L'eau offre donc une source de rêverie qui prend la forme d'une fuite vers un ailleurs, une trouée salutaire et salvatrice dans un paysage ouvert :

Je suis assis au bord de l'océan
Et je me remémore un cantique allemand [...] (Pâq6).

Comme possibilité d'évasion de la pensée, le spectacle de la mer constitue une pause laissant l'occasion à l'esprit de vagabonder, d'entreprendre un voyage immobile. Le regard joue un rôle prépondérant dans cette méditation comme un regard tourné vers soi :

J'ouvre les persiennes de la chambre d'hôtel
Je me penche sur les bassins du port et la grande lueur froide d'une nuit étoilée ((FR I. Le Formose183).

L'eau devient miroir des doutes, des aspirations, des souvenirs, un condensé des projections du poète.

Maïakovski accorde une place non négligeable au motif de l'eau comme élément constitutif de son imaginaire. Le poème *Sur ça*, construit tout entier autour du long périple du poète, commence par une errance sur une rivière créée métaphoriquement par l'imagination échauffée du poète :

Et les berges courent.
Les paysages défilent
Sous moi
l'oreiller de glace. (PO3-SC177)

L'oreiller devient un radeau et le poème qui suit cette errance déroule des paysages et des évocations mettant ainsi en place une réflexion personnelle tournée vers soi dans un voyage intérieur que le poète engage à la découverte d'un moi intime et torturé :

Ma maison ?
J'en sors.
Oreiller-glaçon,
elle flotte
sur la Néva-
ma maison

⁶²² Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 351.

devenue glace,
entre les digues
et là-bas... (PO3-SÇ195, 197)

La gradation épique illustre la dramatisation du récit du périple entamé. Le radeau se transforme en île. Le paysage aquatique devient la terre ferme. La figure de l'homme d'il y a sept ans figé sur le pont au-dessus de la Néva réactivera le lien que Maïakovski, comme Cendrars, a établi entre l'élément liquide et l'exploration intime. Enfin les voyages entrepris notamment sur l'océan Atlantique offrent un cadre à la méditation comme en témoigne :

Comment sur la mer ne pas faire un peu de philosophie ?
Voilà de l'eau partout.
[...]
L'eau
 a son temps
 à elle :
des heures de marée montante
 et descendante⁶²³.

Le poète projette dans le voyage, tout comme dans l'errance de *Sur ça*, une réflexion toute personnelle que la longueur et la solitude du voyage en paquebot favorisent. Le poète superpose, avec mélancolie, le paysage réel vu et retranscrit, la métaphore des années comme des « mouettes⁶²⁴ » illustre le temps qui passe. De même dans le poème de « L'océan Atlantique » la personnification du paquebot s'accompagne d'une comparaison des années avec les « masses d'eau » et propose une assimilation métaphorique de l'action de l'océan avec l'élan révolutionnaire :

Sur les flancs du navire
 courent
 des masses d'eau
aussi énormes
 que des années⁶²⁵.

L'eau se fait donc le vecteur d'une pensée. Maïakovski, comme Cendrars projette son univers dans un motif à la symbolique travaillée.

L'eau est associée, chez Apollinaire, à la promenade :

Maintenant tu es au bord de la Méditerranée
Sous les citronniers qui sont en fleurs toute l'année
Avec les amis tu te promènes en barque (ALC Zone42).

Apollinaire superpose l'errance dans le Paris de « Zone » à une promenade en barque qui suggère la possibilité d'une méditation par l'attirance qu'imposent l'eau et plus précisément les profondeurs. La troisième dimension du paysage, au-delà de la surface plane de l'eau,

⁶²³ Vladimir Maïakovski, *Du monde j'ai fait le tour : poèmes et proses*, op. cit., p. 174.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 176.

offre un accès à un spectacle qui suggère l'« effroi » (ALC Zone42). Le spectacle de l'eau associe la rêverie et l'élément liquide, situation propice à un oubli du réel pour une plongée en soi qui peut même s'avérer dangereuse.

De plus la surface de l'eau est assimilée à un miroir, dans lequel la figure féminine regarde son reflet par exemple comme dans un dédoublement narcissique :

L'arlequine s'est mise nue
Et dans l'étang mire son corps (ALC Crépuscule64).

Le poète lui-même devient le miroir liquide qui attend un regard de la femme aimée :

Mes pauvres yeux sont pleins de vous
Comme un étang de clair de lune (GM546).

Enfin la Loreley qui connaît le pouvoir destructeur de son regard observe son reflet dans l'eau pour renvoyer le pouvoir maléfique de ses yeux qui l'entraînent dans le fleuve. Le regard joue ainsi un rôle de miroir qui confronte l'être à lui-même.

Si l'eau et la mer servent de cadres propices à la méditation, une menace imprègne le paysage aquatique en rappelant, comme une constante de l'imaginaire de Cendrars, l'instabilité du monde. Jacqueline Chadourne évoque le thème de l'eau par l'idée des « eaux violentes » ainsi :

Ce sont les Eaux, les eaux violentes de l'océan qui, les premières, ont provoqué, déchaîné en lui la violence du « lyrisme cosmique » – au cours de ce premier voyage en Amérique qui, on l'a vu, en a daté pour lui le jaillissement. De cette vie de tempête du 29 au 30 décembre 1911, le journal, bien plus révélateur qu'aucun poème et sans arrière-pensée littéraire, nous a livré les cris authentiques⁶²⁶.

Le comportement imprévisible de la mer qui revient plusieurs fois comme une préoccupation avec l'évocation du Titanic introduit un sentiment de danger dans son caractère d'imprévisibilité :

Et les galères
Et les vaisseaux
Et les engins prodigieux qu'il inventa
[...]
Même celui du Titanic que j'ai lu dans le journal (PR30).

Le risque du voyage en train est représenté par le naufrage qui occasionne une perte possible de repères qui transfigurent un paysage devenu instable donc intangible qui échappe à la

⁶²⁶ Jacqueline Chadourne, Blaise Cendrars : Poète du Cosmos, op. cit., p. 156.

Jacqueline Chadourne cite également Bachelard et fait un rapprochement avec Cendrars et un exemple de Balzac : « Ainsi que le souligne G. Bachelard dans L'Eau et les Rêves à propos d'une tempête de Balzac dans L'Enfant maudit, « une tempête extraordinaire est une tempête vue par un spectateur dans un état psychologique extraordinaire. Alors vraiment il y a de l'univers à l'homme correspondance extraordinaire, communication interne, intime, substantielle. Les correspondances se nouent en des instants rares et solennels ». Aussi bien, cette nuit de tempête sur l'Atlantique marque-t-elle l'entrée en communication, en communion de Cendrars avec le cosmos. [...] Après la tempête, les eaux tranquilles et, avec le calme, la méditation et le travail [...] » *Ibid.*, p. 157.

perception. L'eau agitée bouleverse un ordre établi et menace l'intégrité du poète. Le naufrage revient comme une crainte confuse, une peur enfouie qui resurgit, une crainte de voir un anéantissement de l'être et du monde dans le chaos. Les vers miment cette catastrophe par la rapidité des images telles qu'elles se succèdent à la conscience et se trouvent retranscrites. La poésie ne dira que le caractère imparfait du monde avec angoisse car c'est le poème lui-même qui risque une sorte de naufrage.

Pour Maïakovski, l'eau, comme pour Cendrars, comporte une part d'inconnu et d'imprévisible qui peuvent se révéler inquiétants. L'homme d'« il y a sept ans » se trouve dans une position délicate :

Immobile,
 terrible,
 appuyé sur les flancs
de la capitale
 créée par mon désespoir,
il se tient là
 sur ses pilotis de cent étages. (PO3-SÇ171)

Le poète en proie au désespoir est sur le point de se suicider, il est aussi menacé par l'eau tourbillonnante qui frappe, de son remous, les piles du pont. L'attraction exercée par ce mouvement menaçant représente un appel et une tentation dont le poète comprend seul tout le tragique. De même la chambre du poète, comme point de départ de l'aventure, se remplit des larmes du poète devenues la métaphore et l'hyperbole d'une inondation. La pièce coule et disparaît laissant place à une aventure hasardeuse de quête désespérée. L'instabilité du monde revient donc à une angoisse fondamentale quant à la conscience incertaine.

Apollinaire n'explore pas la notion de naufrage. Se situant en deçà du voyage lui-même et adoptant le point de vue du voyageur, il met en exergue le voyage à venir marqué de mysticisme et d'inconnu comme on le voit :

Je tourne vire
Phare affolé
Mon beau navire
S'en est allé (*Il y a*358).

L'absence de retour place le voyageur dans une perspective inquiétante. L'indétermination du périple renforce le caractère irrémédiable de la perte des êtres et des souvenirs véhiculant l'angoisse de l'inconnu. Le débarcadère de cet exil ne serait-il pas, comme pour Cendrars, la mort :

Il se maria comme un doge
Aux cris d'une sirène moderne sans époux (ALC L'émigrant de Landor road106).

L'émigrant épouse symboliquement la mer comme les doges de Venise, victime d'une sirène trompeuse, la fin du poème comporte beaucoup de connotations funestes comme le montrent

« les cadavres des jours » (*Id.*). L'image des fleuves revient sur cette absence de retour en arrière qui apparaît comme un leitmotiv d'Apollinaire, « Il y a les fleuves qui ne remontent pas leur cours » (CALL OBUS COULEUR DE LUNE²⁸¹). Cependant le deuxième vers du « Brasier » met en scène le voyage en bateau et le renouvellement par l'image « Voici le paquebot et ma vie renouvelée » (ALC Le brasier¹⁰⁹). La vision optimiste se déduit de l'étape nécessaire que représente le brasier, feu régénérant ouvrant au poète un statut de créateur à la vision renouvelée.

L'eau représente aussi l'élément féminin. Véhicule des pensées et angoisses morbides matérialisées dans le motif du naufrage comme anéantissement possible, l'eau symbolise aussi la vie et la naissance que le poète raconte sans pouvoir s'en souvenir, métaphorisant poétiquement la venue au monde comme ceci :

Et tu m'inondais de ton sang (ACM¹³¹).

L'acte lui-même traduit la violence, tout à fait similaire à l'image de mort contenue dans le naufrage. Le sang maternel contient en germe la vie mais inonde l'enfant tout juste né et souillé d'un liquide impur. Une constante angoisse se projette sur le souvenir inconscient de la naissance comme une étape de l'apprentissage de la rugosité et de la violence du monde. L'eau entre dans l'imaginaire de Cendrars comme un vecteur de méditation sur la vie et la mort, où les contraires ne se repoussent plus mais se résolvent tout en révélant l'éternelle et implacable ambivalence de toute chose.

La lettre d'adieu de Maïakovski rassemble toutes les préoccupations du poète et les éléments de son imaginaire et rappelle sur un mode désespéré, l'échec de l'amour par les métaphores de la mer, du canot et de la rivière :

La mer s'en va reculant
La mer s'en va dormir
Comme on dit l'incident est clos
Le canot de l'amour s'est brisé contre le quotidien (V12-30 541).

Dans la nuit la rivière Oka ne porte plus l'élan vital, puisque la femme aimée est indifférente. L'eau exprime finalement l'échec personnel et intime.

Cendrars explore l'ambivalence d'une eau tantôt source de rêve et d'apaisement, tantôt sombre et menaçante. L'eau peut se faire bienfaisante, car apaisante. La piscine sur le pont du bateau, lieu de prédilection du poète qui se détourne de l'écriture pour s'adonner à ce loisir, revient de façon insistante :

Je monte me plonger dans la piscine tandis que le *Formose* appareille
Vive l'eau (FR I. Le Formose²¹³),
Et prendre un bain et vivre dans l'eau
Et prendre un bain et vivre dans le soleil en compagnie d'un gros bananier (FR I. Le Formose¹⁹³).

L'eau contenue dans la piscine, installée sur le bateau naviguant sur l'océan, offre une immersion peut-être plus complète encore que le fait de voyager à bord d'un paquebot. Comme dans un jeu de miroirs infinis, l'eau entoure le poète devenu en quelque sorte absent à lui-même. Il se trouve au plus près de l'eau, l'élément aquatique lui apporte un détachement bienfaisant de l'angoissante perception du monde.

Le thème de l'eau véhicule une idée de fusion qui propose un cadre favorable à la méditation et à l'oubli de soi.

La propension que Cendrars a de se baigner et de faire corps avec l'élément liquide dans lequel il se fond voire s'oublie, se retrouve dans le langage qu'il emploie pour désigner le passage d'un état solide, tangible à un état liquide. Témoin d'une autre forme de distorsion de la perception du monde, ce motif prégnant prend la forme d'une métaphore :

Notre paquebot a l'air de se fondre minute par minute et de couler lentement dans la chaleur épaisse de se gondoler et de couler à pic (FR I. Le Formose219),

à même de traduire une impression, une sensation confuse de désagrégement du corps et du monde palpable qui entoure le poète comme la manifestation d'une angoisse. Le monde en se liquéfiant se dérobe à l'emprise de l'homme, le paysage observé et décrit voit ses contours s'effacer pour se fondre dans un tableau décoloré, abstrait, prouvant encore l'intangibilité du monde. De plus l'apprenti-poète, dans un déchaînement verbal et dans un mouvement de destruction, liquéfie tous les êtres, « Et liquéfier tous ces grands corps étranges et nus [...] » (PR20), trahissant l'appétence pour un monde dont la diversité lui échappe et qu'il voudrait dominer. L'acte créateur est au centre de cette violence qui explose lors du voyage en train et s'illustre par ce motif qui traduit violence et angoisse primitives de l'imaginaire de Cendrars.

Le poème *Sur ça* de Maïakovski montrait comme point de départ le tableau de la chambre du poète qui s'emplissait de l'eau des larmes accumulées. La même image a été utilisée dans la pièce en vers *Mystère bouffe*, histoire de la révolution métaphorisée qui s'appuie sur un jeu de références bibliques. Au début de la pièce, la terre coule, pour se trouver rapidement submergée :

Au premier acte
la terre coule.
Puis c'est dans un grand piétinement.
Tous fuient le déluge révolutionnaire [...]
Le pôle est submergé. (PO2-MB37)

La construction d'une arche s'impose, semblable à celle de Noé, sur laquelle prennent place deux groupes : les purs et les impurs représentant respectivement les riches bourgeois profiteurs et les prolétaires ouvriers. Cet équipage de fortune révélant au gré des épisodes toute sa dichotomie tente de survivre et de trouver de la nourriture. Le monde englouti dans les eaux représente une période de l'histoire et du passé que le poète révolutionnaire veut voir

abolie. La révolte a balayé par la force des idéaux un monde sûr de ses convictions mais tourné vers le passé. L'action de l'élément liquide illustre bien la volonté de faire table rase de ce passé stérile. La métaphore de l'eau, comme déluge biblique, illustre bien la force des convictions politiques du poète futuriste, tourné vers un avenir espéré. Il est intéressant de noter que les impurs, débarrassés des purs, poursuivent leur errance à travers le ciel pour trouver la terre promise, s'arrêtant aux enfers et au paradis⁶²⁷. L'eau, comme chez Cendrars, possède ce pouvoir de transformation : annihiler ce qui existe pour le transformer dans l'espoir rêvé d'un avenir rempli de promesses, de tentations éminemment poétiques.

Apollinaire n'explore pas le motif du changement d'état solide à l'état liquide par une métaphore de la violence contenue et explorée par Cendrars mais en évoquant l'eau tentatrice et parfois mortifère par la récurrence de la noyade comme celle la Loreley ou par la fusion de l'être et de l'élément liquide en assimilant l'eau qui s'écoule et la « peine » :

L'amour s'en va comme cette eau courante (ALC Le pont Mirabeau45).

Apollinaire projette, dans le texte poétique, une angoisse de l'anéantissement par l'image de l'écoulement constant. Une telle plainte n'est pas sans rappeler celle de Lamartine dans l'exploration d'une thématique romantique du temps qui s'écoule.

L'eau est incontestablement un moyen de métaphoriser et de poétiser le réel. La traversée d'un espace aquatique ou la méditation près de l'eau s'appuient sur une acceptation résignée permettant au poète d'accéder à son statut de créateur qui devient capable de se faire l'observateur de son époque. La quête d'un ailleurs révèle alors son regard sur le monde.

2. 1. 2. 2. L'ailleurs.

La vision du paysage a considérablement évolué au cours du XIX^e siècle. La nature, thème de prédilection du romantisme, était l'incarnation des sentiments et le miroir d'une sensibilité exacerbée. À l'écoute de la nature, les romantiques s'y créent un refuge pour s'isoler du monde et y produire les conditions d'une méditation sur l'existence et la fuite du temps. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les paysages deviennent des objets d'observation, dont les descriptions s'insèrent dans des romans réalistes et naturalistes, tandis que le symbolisme propose, à travers des correspondances, de relier le monde sensible et réel au monde spirituel. Le poète décrypte alors les signes d'une nature qui ne se livre pas d'emblée. Enfin les peintres impressionnistes renvoient à une nature mouvante, il ne s'agit pas de reproduire le réel plutôt d'en retranscrire les impressions.

⁶²⁷ Cependant ces deux lieux n'offrent pas le secours attendu, les impurs les détruisent avant de continuer leur route.

Les poètes du début du XX^e siècle, emportés par la rapidité du monde moderne et des moyens de transport, envisagent le monde d'un nouveau regard. Il ne s'agit plus d'accomplir une évasion, de chercher un au-delà de la matière sensible mais de se frotter à la réalité par le voyage comme nous l'avons vu précédemment. Les poètes intègrent les paysages dans une poésie qui les transforme en une vision subjective conduisant à une géographie personnelle et imaginaire.

Michel Collot explique l'évolution du paysage par la transfiguration :

Cette réinvention du paysage peut suivre plusieurs orientations, qui se font jour dès la fin du XIX^e siècle, et qui guideront le travail des artistes et des écrivains tout au long du XX^e siècle. La première voie ouverte à la recreation moderne du paysage, c'est celle de sa *transfiguration* par l'image et l'imaginaire. Puisqu'il ne peut plus le figurer, l'artiste ou le poète est libre de *se le figurer* comme bel ou bon lui semble. Au lieu de l'enfermer dans une configuration unique et stable, il s'agit de l'ouvrir à toutes les figures qu'il peut inspirer à l'imagination ou à l'écriture. Loin d'être des obstacles, mirages et illusions d'optique deviennent des modèles d'un art qui valorise les aspects changeants du paysage pour en proposer une image multiple et chatoyante comme un kaléidoscope. Les variations impressionnistes sur un motif unique illustrent déjà cette aptitude du paysage à se métamorphoser selon les changements de l'éclairage et les aléas de l'atmosphère et la mobilité des sensations⁶²⁸.

Michel Collot ajoute ainsi : « Ainsi transfiguré, le paysage peut rouvrir la perspective d'une transcendance ou donner accès au continent inconnu de l'inconscient. Il hésite souvent alors entre fantastique et fantasmatique⁶²⁹ ». C'est précisément dans le voyage qui fait que le *je* devient autre dans une confrontation à l'altérité, à la dissolution possible d'un périple incertain que le poète trouve la possibilité d'élaborer sa propre représentation du réel, considérant que celle-ci se fonde sur le mouvant et instable.

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire créent un imaginaire du voyage. Du voyage réel au voyage rêvé, ils opèrent une déréalisation en s'appuyant sur une métaphorisation du voyage.

En effet l'appréhension du voyage selon Cendrars lors de ses voyages s'appuie sur des images telles que des comparaisons et des métaphores. La vision du poète cherche des références pour traduire son point de vue comme lorsqu'il évoque Moscou :

Le Kremlin était comme un immense gâteau tartare
Croustillé d'or,
Avec les grandes amandes des cathédrales toutes blanches
Et l'or mielleux des cloches ... (PR19)

L'accumulation de métaphores traduit la volonté de parer le réel de l'imaginaire du poète qui y place ses propres images et révèle par la connotation de l'or une volonté d'embellissement. Dans les *Feuilles de route* Cendrars se livre à des notations de voyage qui s'accompagnent de descriptions à partir d'images comme celles-ci :

⁶²⁸ Michel Collot, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris, J. Corti, 2005, p. 84.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 85.

Des « lys de mer » quand ils ont l'air de fleurs vivantes fixées au fond de la mer par leur
pédoncule
Des « palmiers marins » quand ils étalent au sommet d'une tige qui peut atteindre 17 mètres
leur panache de bras semblables à des feuilles de dattiers
Les uns ont cinq bras d'autres en ont dix semblables à des plumes couleur de rose et nagent
en les faisant onduler (FR I. Le Formose203).

Cendrars emploie de nombreuses comparaisons dans ses descriptions quasi documentaires. La précision des notations n'empêche pas la présence des impressions du poète. Les comparaisons posent le réel aux côtés d'images qui, au-delà de révéler l'imaginaire du poète, sollicitent celui du lecteur en projetant une vision. Ces images servent de repères rassurants dans sa représentation du monde, le poète-voyageur reconnaît ce qu'il voit.

Cendrars exprime sa subjectivité dans sa vision de voyageur. Cendrars met aussi en valeur des effets de distorsion comme ceux-ci :

Paris a disparu et son énorme flambée
Il n'y a plus que les cendres continues [...]
Le monde s'étire s'allonge et se retire comme un harmonica qu'une main sadique tourmente
Dans les déchirures du ciel les locomotives en furie
S'enfuient (PR24, 25).

Vu du train, le paysage subit des déformations que le poète apparente à une menace d'anéantissement. La perception est modifiée et altérée dans un jeu de perspectives faussées. Le réel s'imprègne de cette subjectivité qui transfigure le paysage par les sentiments du poète. Le voyage en train ainsi poétisé est l'occasion de rêver mentalement à d'autres voyages comme les îles Fidji aux antipodes du transsibérien. Le lien entre les deux semble être la notion de danger que Cendrars insinue dans son texte. Marie-Paule Berranger va plus loin et analyse la rupture de la guerre :

On aurait tort ainsi de relever comme mensonge l'inadvertance, dans le poème « En route pour Dakar » de *Feuilles de route*, le « Adieu Europe que je quitte pour la première fois depuis 1914 ». Certes le dernier voyage qui a entraîné Cendrars hors d'Europe date de 1911 – 1912 – comment l'ignorait-il ? – mais 1914 est la date de notre départ combien plus décisif, qui nous dit que la guerre fut un autre continent. Cendrars rend compte de cette essence du départ, en retenant la date de la coupure la plus radicale qu'il ait vécue⁶³⁰.

L'évasion mentale créée par le voyage provient d'une impulsion, comme le montre la convocation de pays et d'époques :

Syracuse
Archimède
Et les soldats qui l'égorgèrent
Et les galères
Et les vaisseaux
Et les enjeux prodigieux qu'il inventa
Et toutes les tueries
L'histoire antique
L'histoire moderne

⁶³⁰ Marie-Paule Berranger, « *Du monde entier au cœur du monde* » de Blaise Cendrars, *op. cit.*, p. 59, 60.

Les tourbillons
Les naufrages
Même celui du Titanic que j'ai lu dans un journal (PR30).

Ces évocations se font dans une confusion et une production plus ou moins aléatoire de destinations produites par un esprit qui semble divaguer et un poème qui se déroule par des associations d'images.

De même l'imaginaire de Maïakovski s'appuie sur un choix de métaphores. Il évoque ainsi sa traversée de l'Atlantique en bateau :

Le bateau
 a dressé
 son nez ferré.
A une heure
ronflant
il a levé l'ancre
c'est mis en route.
[...]
Voici des semaines
 qu'avec sa poitrine athlétique
tantôt laborieux
 tantôt ivre mort
souponne
 et gronde
 l'océan
l'Atlantique⁶³¹.

Il personnifie le bateau et l'océan. Ceci reflète la vision du monde avec ce regard neuf en recherche de repères. Le poète en quête d'inconnu place sur le cadre naturel du voyage un jeu d'images qui humanisent et confèrent un souffle de vie au bateau qui le transporte. Enfin les sentiments s'ajoutent à la transfiguration du voyage à Yalta, sous l'angle de la passion, par le biais d'une métaphore filée :

L'auto
 commence
 à secouer en plein soleil
tantôt tu rôties
 tantôt tu bous
c'est comme ça
 que la passion
 t'incendie le cœur
et que ta poitrine
 devient une vraie fournaise⁶³².

Ce poème de voyage est l'occasion d'une méditation sur les thèmes récurrents de l'imaginaire de Maïakovski notamment dans l'expression physique des effets de la passion en l'appliquant au voyage avec enthousiasme. Mais le monde étrange représente une menace de se perdre.

⁶³¹ Vladimir Maïakovski, *Du monde j'ai fait le tour : poèmes et proses*, traduit du russe par Claude Frioux, Paris, La Quinzaine littéraire-Louis Vuitton, 1997, p. 176, 177.

⁶³² *Ibid.*, p. 311.

Maïakovski use alors d'images qui le renvoient à un système rassurant de perception de l'altérité.

Dans le même ordre d'idée, il évoque Notre-Dame par la métaphore d'un bateau :

Dans le souvenir qu'on a
de Notre-Dame,
tous les autres bâtiments
sont comme des croûtes sales.
Grand vaisseau
du passé,
accroché au temps,
échoué sur un bas-fond⁶³³.

Son sens de la provocation le pousse à imaginer la cathédrale comme un cabaret. Grâce à cette image volontairement scandaleuse et blasphématoire, il réitère un message futuriste pour lutter contre la vieillesse, c'est-à-dire tout ce qui évoque un passé renié, sclérosant, que le monument évoque.

Enfin tout le lyrisme de Maïakovski se lit dans ces vers :

Paris
s'enfuit,
m'accompagnant
de toute
son impossible beauté⁶³⁴.

Il confronte le lieu d'une rencontre amoureuse et l'expression de ses sentiments. La dualité entre le lieu de la patrie et le lieu autre et désiré révèle une fracture personnelle et sentimentale générant toujours de l'insatisfaction. Maïakovski propose une appropriation personnelle dans sa manière de transfigurer le paysage avec une forte charge humaine et émotionnelle⁶³⁵.

Les images d'Apollinaire imprégnées de lyrisme se projettent également sur le monde qu'il découvre. Le poème « Zone » offre une compilation d'images comme celle du Christ :

Entourée de flammes ferventes Notre-Dame m'a regardé à Chartres
Le sang de votre Sacré-Cœur m'a inondé à Montmartre (ALC Zone41).

Apollinaire associe la figure consolatrice du Christ à des lieux de culte et donc des souvenirs. Mais dans ce réseau d'associations se glissent des images de l'amour malheureux rendant tout réconfort inutile et vain. Apollinaire relie effectivement ces lieux découverts lors de voyages à des impressions souvent mélancoliques comme :

Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs
Et parmi les algues nagent les poissons images du Sauveur (ALC Zone42).

⁶³³ *Ibid.*, p. 100.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁶³⁵ Paris se trouve alors imprégné du lyrisme de Maïakovski, comme un écran sur lequel il projette ses sentiments et ses aspirations qui font le ferment de ses convictions toujours présent dans toute son œuvre.

Les images qu'il emploie se doublent de symboles comme les poissons.

Apollinaire évoque ses impressions et ses rêveries dans une écriture de l'intime et de la pensée provoquée par l'évocation du monde. Le lieu suffit parfois à une évocation personnelle comme le montre le poème « Ispahan » :

Ispahan aux musiques du matin
Réveille l'odeur des roses de ses jardins

J'ai parfumé mon âme
A la rose
Pour ma vie entière (ALC Zone349).

La description de cette ville, aux accents mystiques, révèle des sens en éveil et Apollinaire établit un lien entre le parfum et la musique. Hervé Vieillard-Baron montre le rapprochement entre imaginaire et réel :

De fait, l'œuvre d'Apollinaire, c'est d'abord la rencontre avec le proche, « l'espace vécu » ; c'est ensuite l'ouverture sur l'universel, le temps d'une errance et d'une révélation. Errance sous les traits d'un être de passage sillonnant les espaces les plus familiers comme les plus reculés : les chemins, les fleuves, les trains, les villes et les campagnes françaises, mais aussi l'Amérique fascinante, Amazonie secrète ou encore les pampas lointaines – espaces multiples rendus proches par la magie de mots créés et recréés, espaces parcourus et rêvés à la rencontre du réel et de l'imaginaire. Révélation de l'autre sur son terrain propre, dans son incandescence multiple et contradictoire, dans son corps et dans son âme, dans son assise inquiète comme dans sa sensibilité exquise et brutale tout à la fois. Révélation sans cesse renouvelée du miracle de l'amour, dans l'ubiquité de la lumière le scintillement des étoiles et la transparence de la nuit : « Nous vivons de l'Histoire / Nous rêvons de l'Amour », écrit-il dans un poème épistolaire adressé à Fernand Divoire. [...] Quête d'urbanité au hasard d'une déambulation volontaire, tantôt joyeuse, tantôt grave. Quête de l'universel par sa puissance du verbe et dans l'agencement des temps perdus et retrouvés, au-delà même du réel⁶³⁶...

Le poème consacré au douanier Rousseau :

Les mouvements du monde
Les souvenirs s'en vont
Comme un bateau sur l'onde
Et les regrets au fond (*Il y a*357),

montre ce processus d'évocation toute personnelle. Apollinaire fonctionne par l'évocation de souvenirs qui imprègnent le monde, dans le rêve d'une autre vie possible mais qui se clôture par un échec car la fuite dans le passé montre un présent jamais réalisable. Claire Daudin parle de « voyage imaginaire » conduisant au rêve :

Les nombreux échos des voyages et des excursions réelles d'Apollinaire que l'on trouve dans *Alcools* ne doivent pas masquer les étapes de notre parcours qui, lui, ressort du domaine de l'imaginaire et du rêve. L'accès à cette dimension nouvelle, sans laquelle on en resterait à ce que Mallarmé appelait avec dédain pour éliminer « l'universel reportage », nous introduit véritablement en poésie. Dès la fin de « Zone », tout bascule :
« Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée »
Avec ces contrées lointaines, l'Océanie, la Guinée, nous ne changeons pas seulement de continent. Certes, elles témoignent de l'intérêt d'Apollinaire pour ce que l'on appelait alors «

⁶³⁶ Hervé Vieillard-Baron, « Apollinaire, poète-géographe ? », *op. cit.*, p. 96.

l'art nègre » et qui devait influencer si profondément les nouvelles écoles artistiques. Mais l'on passe surtout, par l'intermédiaire de ces objets magiques que sont les fétiches, mystérieuses divinités protégeant le sommeil du poète, du monde de l'éveil à celui du rêve. [...]

C'est sur ce mode onirique que va se poursuivre la quête amoureuse qui traverse *Alcools*. Tous les lieux réellement arpentés par Apollinaire à la poursuite de sa bien-aimée se doublent de contrées imaginaires ou mythiques, véritables espaces d'une rencontre devenue impossible dans la réalité. [...]

L'ailleurs est donc une dimension majeure d'*Alcools*, qu'il s'agisse de contrées réellement visitées par Apollinaire ou d'espaces rêvés. Comme nous venons de le voir à propos de la quête amoureuse, les deux s'entremêlent, l'imaginaire dotant le réel d'une profondeur supplémentaire, authentiquement poétique⁶³⁷.

Apollinaire projette ses sentiments sur le paysage et utilise souvent des questions qui révèlent ses incertitudes. Il double la restitution du monde réel d'une dimension rêvée et subjective.

La transfiguration du paysage renvoie un rêve de voyage où le voyage réel semble s'effacer. Cendrars transfigure le voyage et le paysage par la projection d'images sur l'environnement décrit comme :

[...] mon cœur, tour à tour, brûlait comme le temple d'Ephèse ou comme la Place Rouge de Moscou quand le soleil se couche. [...]

J'étais à Moscou, où je voulais me nourrir de flammes

Et je n'avais pas assez des tours et des gares que constellaient mes yeux (PR19, 20)

Et l'Europe toute entière aperçue au coupe-vent d'un express à toute vapeur

N'est pas plus riche que ma vie

Ma propre vie (PR22).

Cendrars projette un regard poétique sur une réalité triviale voire dangereuse puisque le train traverse un pays en guerre. Il montre une appétence pour le monde comme un être dans un perpétuel désir de voyage et d'ailleurs. Le fait de désirer être dans un autre endroit caractérise Cendrars, les destinations se confondent et le voyage est idéalisé. Il met en place un rêve de voyage. Le poème est la réécriture du voyage réel, qui, par de multiples évocations, transporte le voyageur vers d'autres destinations de voyages rêvés et ce dans un cercle sans fin alimentant l'imaginaire toujours en mouvement comme on le voit :

Viens dans les îles perdues du Pacifique !

Elles ont nom du Phénix, des Marquises

Bornéo et Java

Et Célèbes à la forme d'un chat. (PR27)

Une forme d'exotisme imprègne le discours poétique, le voyage rêvé est d'une certaine façon un voyage idéalisé et impossible. Il est présenté comme une forme de paradis capable de transfigurer le voyage réel mais par définition inaccessible.

⁶³⁷ Claire Daudin, *Apollinaire Alcools, op. cit.*, p. 32, 33, 35.

Maïakovski entrevoit le rêve et le désir de voyage dans des paysages qui suscitent son enthousiasme comme dans le poème *150 000 000* le montre par la description qui est faite de Chicago :

150 millions
Quel étonnement pour l'homme ce Chicago !
Quel étonnement.
Et quelle merveille ! (PO2-150M325)

Les images choisies traduisent le gigantisme d'une vision qui grandit tout. Admiratif de la modernité de la vie américaine, il emploie l'hyperbolisme qui le caractérise. Dans le combat épique qu'il met en scène dans ce poème, il abolit les distances entre la Russie et l'Amérique. Son héros Ivan est alors capable de franchir cet espace à grandes enjambées. Il met en place un idéal de combat révolutionnaire contre l'opresseur capitaliste en s'appuyant sur une géographie imaginaire. Le regard que Maïakovski porte sur le monde induit la construction de fantasmes, où les distances sont annulées et les paysages refondus, dans une géographie rêvée où l'utopie socialiste développe sa foi optimiste en l'avenir. La découverte du monde permet, en effet, à Maïakovski d'explorer ses idées et son idéal révolutionnaire. Le poème se fait écho de la naissance d'une ville rêvée, symbole de modernisation de la Russie. Il valorise, dans un esprit de propagande, l'esprit d'initiative qui engage la Russie vers un avenir.

Apollinaire se livre à la création d'un voyage d'un paysage imaginaire, comme une tentation perpétuelle d'un ailleurs idéalisé. Dans le poème « Océan de terre » dédiée à Giorgio de Chirico le poète imagine un lieu légendaire :

J'ai bâti une maison au milieu de l'Océan
Ses fenêtres sont les fleuves qui s'écoulent de mes yeux (CALL LUEURS DES TIRS268).

Il met en valeur le lien entre la création, la maison et l'environnement. L'eau est un élément qui favorise le rêve comme :

Mon enfants si nous allions en Amérique dont j'ai toujours rêvé
Sur un vaisseau fendait la mer des Antilles
Et accompagné par une nuée de poissons volants dont les ailes nageoires palpitent de lumière
Nous suivrons le fleuve Amazone en cherchant sa fée d'île en île (PL497).

Le rêve de l'Amérique qui n'est destiné qu'à être un rêve par la création d'images mentales recrée un paysage imaginaire. L'absence de réalisation du voyage, que lui avait reproché Cendrars, est propre, chez Apollinaire à la création poétique. L'absence du voyage et donc du lieu entraîne un désir qui reste désir inaccompli et devient écriture d'un lieu imaginaire dans une perspective de potentialité et non de réalisation.

Apollinaire, par l'évocation de multiples références mythologiques, imagine un jeu de destinations rêvées, exotiques, de voyages où la géographie relie le lyrisme et l'imaginaire par une variété fantaisiste montrant le poète dans un perpétuel désir assorti, cependant, de bien

peu de réalisations. L'évocation du voyage ne devient que la projection de l'attente déçue. Le voyage frôle toujours le rêve :

Une famille transporte un édredon rouge comme vous transportez votre cœur
Cet édredon et nos rêves sont aussi irréels (ALC Zone43).

Apollinaire mêle des voyages réellement évoqués dans son bilan personnel et la référence à des objets représentatifs de destinations exotiques effaçant la frontière entre le réel et le rêve pour ne devenir que compilation d'images poétisées. Le poète se projette dans un rêve de voyage qui réactive les sentiments comme :

Nous feront des voyages
Nous verrons des parages
Tout pleins de volupté
Des ciels d'été
Et ta beauté (PL436).

Le voyage rêvé s'apparente à des sentiments rêvés et idéalisés.

La vision de la guerre prend alors la dimension d'une représentation artistique, déréalisée et re-réalisée. Le voyage chez Cendrars prend des formes multiples : le voyage immobile, les destinations lointaines issues de ses récits, ses livres, les lettres comme celles des oncles :

C'est le crach du Panama qui fit de moi un poète !
[...]
On s'embarque
On chasse les baleines
On tue les morses
On a toujours peur de la mouche tsé-tsé (Pa43).

Ceci montre le caractère formateur et la qualité d'apprentissage que le voyage sous toutes ses formes procure au poète qui n'omet jamais d'indiquer les lieux d'écriture de ses poèmes comme :

Paris et sa Banlieue
Saint-Cloud, Sèvres, Montmorency, Courbevoie,
Bougival, Rueil, Montrouge, Saint-Denis,
Vincennes, Étampes, Melun, Saint-Martin,
Méréville, Barbizon, Forges-en-Bière. (Pa61)

L'écriture est liée au voyage comme le montre l'énumération des lieux d'écriture du *Panama*. Cendrars relie l'art et le voyage comme le souligne Marie-Paule Berranger :

« Moi, le mauvais poète qui ne voulait aller nulle part, je pouvais aller partout », dit le poète de la *Prose du Transsibérien*. Et il est allé partout. Dans ses périples réels et imaginaires de la Chine au Paraguay. Dans sa traversée de la poésie. Car cette poésie du voyage est aussi en voyage, inventant à chaque recueil son lieu et sa formule⁶³⁸.

⁶³⁸ Marie-Paule Berranger, « *Du monde entier au cœur du monde* » de Blaise Cendrars, *op. cit.*, p. 11.

Le voyage réel a laissé place à un voyage rêvé qui suggère l'appréhension du monde par une écriture qui se livre au mouvement et au discontinu et qui transfigure le paysage.

Le voyage réel côtoie donc un voyage qui restera à l'état de rêve et de désir. L'écriture prend le relai du voyage réel, parfois décevant, en mettant en place une forme d'apprentissage.

La poésie d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski met en scène le monde moderne dans son caractère instable. La perception de cette instabilité se transcrit, dans l'écriture, par les thèmes de l'errance et du voyage qu'une idéalisation transfigure en parcours personnel et poétique, construisant une figure de poète à travers le déroulement du poème-voyage. Ils mettent en place une quête du langage dans l'appréhension du réel trivial.

2. 2. Langage et écriture : le trivial.

Les poètes du début du XX^e siècle ont mené des recherches sur la notion de représentation. La question du langage est au cœur de leurs préoccupations. Ils tentent de définir le langage poétique et d'en trouver leur usage propre. L'enjeu est de proposer de dire le monde comme il apparaît, dans son instabilité, comme nous l'avons vu précédemment, dans sa fulgurance et sa trivialité.

2. 2. 1. Un langage renouvelé.

Apollinaire, Maïakovski et Cendrars expérimentent le langage dans sa dimension humaine et charnelle pour moduler leurs vers au gré de leur confrontation au réel.

2. 2. 1. 1. Réflexion sur le langage et représentation du réel.

Le poète use de la parole d'une façon bien particulière, ce qui distingue cette parole de toute autre communication. L'utilisation du langage représente alors l'enjeu d'une expérimentation, d'une réflexion et d'un questionnement sur la médiation entre le poétique et

le non poétique. Comment définir le langage poétique ? Quelles pratiques pouvons-nous observer ?

Dire ce qu'est le langage passe par dire ce qu'il n'est pas. La négation semble être une constante dans l'évocation du langage en poésie. Tout d'abord le poète n'est pas comme les autres hommes, son statut le place à part. Le langage qu'il emploie n'est pas celui des autres hommes. L'usage qu'il en fait lui est propre. Cependant Roman Jakobson montre que cette frontière est remise en cause par la poésie moderne :

La frontière qui sépare l'œuvre poétique de ce qui n'est pas œuvre poétique est plus instable que la frontière des territoires administratifs de la Chine. Novalis et Mallarmé tenaient l'alphabet pour la plus grande des œuvres poétiques. Les poètes russes admiraient le caractère poétique d'une carte des vins (Viazemski), d'une liste des vêtements du tsar (Gogol), d'un indicateur de chemin de fer (Pasternak), et même d'une facture de blanchisseurs (Kroutchennykh). Bien des poètes proclament aujourd'hui que le reportage est une œuvre où l'art est plus présent que dans le roman ou la nouvelle⁶³⁹.

La notion de reportage renvoie au caractère utilitaire du langage qui réside dans sa fonction de communication de données. Les mots en poésie ne sont pas pris pour la simple désignation des objets mais pour eux-mêmes. Ne peut-on, dans un mouvement inverse, trouver de la poésie dans le quotidien, comme le suggèrent les exemples donnés par Jakobson ? En effet, le langage poétique est et n'est pas le langage ordinaire, Pierre Caminade parle d'héritage :

En outre, nous partageons l'opinion d'Yves Vadé (op. cit.) : « ... le poète ne crée pas le langage... Tentative toujours ébauchée, mais qui reste toujours tentative : jamais le langage de poète ne peut être totalement neuf... Il est perpétuellement héritier d'un langage. » [...] Le poète ne crée pas *le* langage, aussi énorme que soit la nouveauté de *son* langage poétique⁶⁴⁰.

Le langage est ainsi façonné voire contraint par un travail stylistique qui isole la langue poétique du langage ordinaire. L'usage des figures, images et périphrases, et d'un vocabulaire élevé transfigure le sens véhiculé par le poète⁶⁴¹.

La fin du XIX^e siècle voit se profiler la fin de la conception d'imitation. La réflexion en poésie se détache de l'impératif de mimesis pour s'orienter vers le langage lui-même.

Les fonctions du langage et la position de Mallarmé.

⁶³⁹ Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 33.

⁶⁴⁰ Pierre Caminade, *Image et métaphore : un problème de poétique contemporaine*, Paris, Bordas, coll. « Études supérieures », 1970, p. 49.

⁶⁴¹ Cependant Victor Hugo, dans sa « Réponse à un acte d'accusation » rejettera une langue artificielle en mettant à l'honneur un vocabulaire trivial et commun, nommant la chose par son nom et un discours débarrassé d'artifice rhétorique.

Le langage est l'outil de communication. Il permet la transmission d'un message entre deux instances. Or la poésie remet en cause cette transitivity. Paul Valéry explique cette distinction :

On peut bien détester cette opinion, ne reconnaître au langage que l'office de transporter dans l'un ce qui est clair dans l'autre : attitude qui revient à n'accepter d'autrui ou de soi-même que ce dont on est capable sans effort ; mais on ne peut contester, – d'abord : que l'inégalité des intelligences ne produise de grandes incertitudes dans les jugements sur la clarté ; ensuite, que s'il est des obscurités qui tiennent à l'impuissance de celui qui parle, d'autres tiennent aux choses dont on parle : la nature n'a pas juré de ne nous offrir que des objets exprimables par des formes simples du langage ; et enfin, que ni les religions, ni les émotions ne se passent d'expression « irrationnelles ». J'ajoute que la transmission parfaite des pensées est une chimère, et que la transformation totale d'un discours en idées a pour conséquence l'annulation totale de sa forme. Il faut choisir : ou bien réduire le langage à la seule fonction transitive d'un système de signaux : ou bien souffrir que certains spéculent sur ses propriétés sensibles, en développant les effets *actuels*, les combinaisons formelles et musicales, – jusqu'à étonner parfois, ou exercer quelque temps les esprits. Nul n'est contraint de lire personne⁶⁴².

Paul Valéry, en évoquant ces deux formes de langages, remet en cause la limpidité et la facilité apparentes du langage commun pour avancer l'idée pertinente que le langage commun n'est pas forcément plus accessible que le langage poétique qui prend le parti de déstabiliser. Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau parlent d'écart en opérant cette distinction du langage démotique et du langage des fonctionnaires :

La notion d'écart (*Abweichung deviation*) fixe une intuition de Youri Tynianov, quand dans la seconde phase du formalisme russe (1925 – 1930), il insistait sur la qualité différentielle. On la retrouve chez Mukarovsky, chez Siegfried J. Schmidt. Elle résulte d'une prise de conscience de la différence entre le langage de tous les jours et le langage ordinaire. « Ce sont les mots de tous les jours, et pourtant ce ne sont point les mêmes », s'écriait Claudel dans les *Cinq Grandes Odes*. La stylistique de l'écart a suscité des réactions parfois assez vives : où se situe exactement la norme ? Ne peut-il y avoir des écarts sans effets de style, et des effets de style sans écart ? Raymond Queneau, au cours de son voyage en Grèce de 1932, découvrait que la langue démotique est celle de la rue et des poètes ; l'autre n'est que celle des fonctionnaires.

La notion de densité appartient en propre à S. R. Levin. Il affirme que les objets littéraires « contiennent dans une proportion supérieure à la moyenne des transformations d'effacement, que l'on ne peut reconstruire ». La part de l'ellipse, du sous-entendu, de la suggestion serait plus importante dans le texte littéraire que dans le simple message verbal. Certaines déclarations de Mallarmé allaient exactement dans ce sens⁶⁴³.

Mallarmé a bien sûr joué un rôle capital dans ces transformations de la conception du langage poétique. Il établit cette distinction entre langage poétique et langage journalistique. Ludmila Charles-Wurtz l'explique ainsi :

En aval, Mallarmé définit la poésie comme l'autre radical du récit : la narration participe de « l'universel *reportage* » qui attribue à la parole une fonction de « numéraire facile et représentatif » ; la poésie, « au contraire », rend à la parole de sa « virtualité » (*Crise de vers*). Mallarmé ouvre ainsi la voie à la rhétorique contemporaine, qui juge du degré de poéticité d'un texte en fonction de la présence ou de l'absence du narratif : le récit est

⁶⁴² Paul Valéry, *Variété* III, IV et V, *op. cit.*, p. 21, 22.

⁶⁴³ Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, *op. cit.*, p. 111.

considéré comme une scorie, comment un résidu du langage courant dont la poésie doit se débarrasser pour atteindre à la pureté. La poésie « pure » ne serait que discours⁶⁴⁴.

Si le poète se sert des mots ordinaires de tous les jours, il donne « un sens plus pur aux mots de la tribu », en transfigurant ce langage ordinaire. Le projet de Mallarmé s'apparente à une alchimie, une quête ardue. Gérard Peylet montre l'idéalisme d'une telle recherche :

Il y a en effet quelque chose de surhumain dans la quête mallarméenne pour déceler et recréer le sens de l'univers en exprimant avec une radieuse pureté, pour se rapprocher d'un Absolu à tout moment menacé par le néant. Bien peu de disciples sont capables de suivre le maître dans son ascèse esthétique. Aucun ne réussit à transformer comme lui l'écriture poétique, à élever à un niveau de pure abstraction idéale toute référence à quoi que ce soit de concret. Et pourtant ils rêvent tous d'un langage rare et nouveau, immatériel et musical, mais ils abusent de mots rares, des images précieuses, des recherches phonétiques, et tombent souvent dans l'artifice et l'alexandrinisme. L'esthétique de Mallarmé est inséparable d'une métaphysique. Le sentiment du vide chez Mallarmé correspond à un besoin d'authentification des visions idéales. [...] De nombreuses années plus tôt dans une lettre à Cazalis, il énonçait le principe de la poétique dont il se voulait l'initiateur et qu'il ne cessera d'approfondir : « Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit. » C'était déjà, dès 1864, mettre au premier plan, la nécessité, non pas de nommer ou d'énoncer, mais de suggérer, et par conséquent de préserver ou d'accroître en poésie le mystère⁶⁴⁵.

Mais n'y a-t-il pas le risque de se perdre dans une entreprise qui frôle l'échec, car elle préconise la disparition de la chose et de sa représentation dans l'acte de la nommer ? Roland Barthes analyse ce mouvement de dénégarion :

Mallarmé, enfin, a couronné cette construction de la Littérature – Objet, par l'acte ultime de toutes les objectivations, le meurtre : on sait que tout l'effort de Mallarmé a porté sur une destruction du langage, dont la Littérature ne serait en quelque sorte que le cadavre. Partie d'un néant où la pensée semblait s'enlever heureusement sur le décor des mots, l'écriture a ainsi traversé tous les états d'une solidification progressive : d'abord objet de regard, puis d'un faire, et enfin d'un meurtre, elle atteint aujourd'hui un dernier avatar, l'absence : dans ces écritures neutres, appelées ici « le degré zéro de l'écriture », on peut facilement discerner le mouvement même négation, et l'impuissance à l'accomplir dans une durée, comme si la Littérature, tendant depuis un siècle à transmuier sa surface dans une forme sans hérédité, ne trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe, proposant enfin l'accomplissement de ce rêve orphéen : un écrivain sans Littérature⁶⁴⁶.

L'écriture remise en question par la recherche d'une langue idéale et pure aboutit à une forme de destruction. Mais Paul Valéry affirme le projet de Mallarmé :

Peu à peu dans le Poète le langage et le Moi en viennent à se correspondre tout autrement qu'ils ne font dans les autres hommes. Ce qui est capital pour celui-là dans la parole est insensible ou indifférent à ceux-ci. Ils n'ont que faire de tel incident verbal duquel dépend pour nous la vie ou la mort d'un poème. Crédules et abstraits, ils opposent le *fond* à la *forme* : opposition qui n'a de sens que dans le monde pratique, celui dans lequel il y a échange immédiat de paroles contre actes et d'actes contre paroles. Ils ne regardent pas *ce qu'ils appellent le fond n'est qu'une forme impure*, - c'est-à-dire *mêlée*. Notre *fond* est fait d'incidents et d'apparences incohérentes : sensations, images de tous genres, impulsions, mots isolés, fragments de phrases... [...]

⁶⁴⁴ Ludmila Charles-Wurtz, *La poésie lyrique*, Rosny-sous-bois, Bréal, 2002, p. 16.

⁶⁴⁵ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 entre décadentisme et modernité*, op. cit., p. 57, 58.

⁶⁴⁶ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1972, p. 9, 10.

Mallarmé a compris le langage comme s'il l'eût inventé. Cet écrivain si obscur a compris l'instrument de compréhension et de coordination au point de substituer au désir et au dessein naïf et toujours particuliers des auteurs, l'ambition extraordinaire de concevoir et de dominer le système entier de l'expression verbale⁶⁴⁷.

La destruction du langage peut aboutir à une invention. Mallarmé « cède l'initiative aux mots ». La syntaxe est travaillée à la limite de l'équilibre, par l'agencement des mots. Claude Millet évoque une notion de destruction créative :

La destruction n'apparaît plus alors seulement comme un acte négatif : la poésie emporte les objets du monde dans le néant, les annihile, mais par là même donne une chance à ce qui advient dans le poème d'être autre chose que la vaine répétition de ce qui est déjà là⁶⁴⁸.

Ceci permet l'émergence de la suggestion, nommer un objet, et par là d'une pluralité de sens. En cela la distinction entre langage ordinaire et langage poétique devient opérante, le langage ordinaire se contente d'un sens (un sens propre) pour assurer son efficacité. Le langage poétique de Mallarmé ouvre une perspective beaucoup plus large de création et de recréation.

Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand expriment le lien de Mallarmé avec la modernité :

C'est que, selon un principe de distanciation croissante envers l'univers référentiel, propre à la modernité poétique et dont Mallarmé représente très certainement l'apogée, les rapports du texte au moderne sont passés du registre des contenus de la représentation, encore visibles chez Baudelaire ou Rimbaud, au double registre du travail des formes mêmes de l'expression et de la construction formelle du monde exprimé (tel décor, tel intérieur, tel paysage, telle scène mentale)⁶⁴⁹.

Ils replacent Mallarmé par rapport à la question de la représentation de Baudelaire et Rimbaud, en montrant l'intérêt pour la forme et non pour le seul contenu. Ce qui est intéressant c'est de relever que le monde absent, « mis à distance », est pourtant présent dans le poème.

Vers un nouveau langage.

Si le langage poétique ne sert plus à communiquer, voire brouille le sens en mettant l'accent sur des images et des rapprochements insolites ainsi que sur le signifiant, alors la poésie offre une nouvelle langue. Cette langue révèle la rupture et la discontinuité d'un discours. Il ne s'agit pas alors d'opposer deux langages mais de créer une langue dans la langue comme le suggère Paul Valéry :

Le devoir, le travail, la fonction du poète sont de mettre en évidence et en action ces puissances de mouvement et d'enchantement, ces excitants de la vie affective et de la sensibilité intellectuelle, qui sont confondus dans le langage usuel avec les signes et les

⁶⁴⁷ Paul Valéry, *Variété III*, IV et V, *op. cit.*, p. 29, 31.

⁶⁴⁸ Claude Millet, « Cinquième partie (1820-1898) », dans Michel Jarrety (dir.), *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 367.

⁶⁴⁹ Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand, *Les poètes de la modernité, De Baudelaire à Apollinaire*, *op. cit.*, p. 283, 284.

moyens de communication de la vie ordinaire et superficielle. Le poète se consacre et se consume donc à définir et à construire un langage dans le langage ; et son opération, qui est longue, difficile, délicate, qui demande les qualités les plus diverses de l'esprit, et qui jamais n'est achevée comme jamais elle n'est exactement possible, tant à constituer le discours d'un être plus pur, plus puissant et plus profond dans ses pensées, plus intense dans sa vie, plus élégant et plus heureux dans sa parole que n'importe quelle personne réelle. Cette parole extraordinaire se fait connaître et reconnaître par le rythme et les harmonies qui la soutiennent et qui doivent être si intimement, et même si mystérieusement liée à sa génération, que le son et le sens ne se puissent plus séparer et se répondent indéfiniment dans la mémoire⁶⁵⁰.

Le poète attend du lecteur qu'il accède au texte poétique dans son étrangeté⁶⁵¹ et qu'il aille au-delà de l'hermétisme potentiel vers un décryptage et vers une appropriation personnelle.

Le rôle créateur du poète s'affirme plus encore dans la création d'un langage nouveau comme l'analyse Georges-Emmanuel Clancier :

« Avec Rimbaud nous entrons dans la langue moderne de la poésie », observe à juste titre Pierre Jean Jouve.

L'attention à ce verbe nouveau aura été notre seul guide pour découvrir puis esquisser ce « panorama ». [...] Si Rimbaud crée une langue, c'est grâce à Baudelaire, à Nerval, à Hugo, et derrière ces poètes chantent encore les romantiques anglais et allemands, Edgar Poe. Tels sont les lointains horizons de ce panorama ; un romantisme qui est à la fois blessure et révolte, l'éclaire en entier⁶⁵².

Le langage, reflet des préoccupations et expériences du poète, est le lieu de contradictions, de paradoxes posés voire de tensions et de transgressions. Claude Millet étudie les rapports entre poésie et vie : « Cette jonction des questions formelles et existentielles, cette fusion de la poésie et de la vie, en quoi réside de la renaissance romantique, implique nécessairement une haine ardente de l'académisme [...] ⁶⁵³ ». Les romantiques ont renoncé à une poésie purement ornementale. On aboutit ainsi à une « crise du langage » comme la nomme Jean-Michel Maulpoix :

Inspiration et lyrisme ont en commun de placer une *crise du langage* à l'origine de la création poétique. Crise biographique aussi bien que crise formelle, elle remet en question et en jeu le rapport du sujet à sa propre capacité articulatoire : c'est la façon dont il se relie au monde extérieur, aussi bien que sa manière de relier les objets du monde dans la syntaxe de la langue, et d'imprimer à celle-ci un « style », qui se recompose alors. Ainsi que l'écrit le psychanalyste Didier Anzieu, la première phase du travail créateur implique un état de saisissement [...]. Bien avant « l'invention » de la psychanalyse, les spéculations mythiques, théologiques ou philosophiques, ont mis l'accent sur un tel « saisissement » préalable au ressaisissement du sens comme à la « saisie » de l'objet. Transi ou saisi, le poète se voit engagé, le plus souvent à son corps défendant, dans le processus qui mène au poème. La perte y est le préalable obligé de la trouvaille et de la dépossession de soi qui conditionne toute nouvelle prise de possession de la langue dans une forme nouvelle⁶⁵⁴.

⁶⁵⁰ Paul Valéry, *Variété I et II*, op. cit., p. 249.

⁶⁵¹ Jean-Louis Joubert parle de « langue étrangère ». Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, op. cit., p. 112.

⁶⁵² Georges-Emmanuel Clancier, *Panorama de la poésie française de Rimbaud au Surréalisme*, op. cit., p. 7.

⁶⁵³ Claude Millet, « Cinquième partie (1820-1898) », dans Michel Jarrety (dir.), *La poésie française du Moyen Age au XX^e siècle*, op. cit., p. 329.

⁶⁵⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 146, 147.

Dans cet ordre d'idées Georges-Emmanuel Clancier évoque ainsi les limites potentielles de la création poétique :

Ainsi, par ces jeux, le pouvoir poétique du langage – et par là-même la sincérité du poète – se trouve préservé de cette sclérose qui toujours de l'intérieur le menace, de cette tendance à glisser de la proie à l'ombre, du prophétique à l'éloquent, de l'authentique au poncif⁶⁵⁵.

Le lien entre le langage et le monde se pose comme une donnée observée, la « dépossession » et le renoncement favorisent la création. Se livrer à une destruction et une remise en question apparaissent comme les nécessaires conditions de la création d'un langage nouveau, comme la figure du phénix, le poète renaît à lui-même, Apollinaire l'illustre par l'image du feu régénérant dans « Le brasier ».

Évolution du langage poétique.

Le XIX^e siècle a donc joué un rôle essentiel dans la crise du langage poétique. Les poètes s'interrogent sur les rôles du discours poétique. L'imitation a définitivement cédé la place à une autre conception mais le pur travail formel et rhétorique dénoncé par les romantiques se voit réactivé par les parnassiens et par la littérature fin de siècle. Gérard Peylet en montre la vacuité :

Les écrivains fin de siècle auraient ainsi « adapté les anomalies les plus marquées de l'écriture artiste, en les détournant de leur fin initiale, qui était d'analyser toujours plus exactement la sensation, pour en faire les recettes d'un langage d'initiés, une sorte de code auquel se reconnaissent tous les désabusés et dilettantes ».

Henri Mitterrand constate enfin l'évolution de cette écriture vers l'indépendance de la forme à l'égard du sens : « Le langage se retournait sur lui-même pour la première fois et a acquis ainsi comme une deuxième fonction esthétique. »

Cette « deuxième fonction esthétique » qu'acquiert la forme aux dépens du fond a pour conséquence certains traits stylistiques : mots rares, néologismes, groupement recherché de mots, rôle de plus en plus réduit du verbe, inversion fréquente du sujet, syntaxe qui se décompose et s'épuise, recherche chez quelques-uns comme Retté, Poictevin, Gourmont, des nuances jusqu'à l'obscurité, jusqu'au maniérisme⁶⁵⁶.

Le poète est un créateur qui modèle le langage tel un sculpteur comme le montre Jean-Michel Maulpoix :

L'inspiré se rencontre en des discours qui privilégient les états de dépossession et de voyance, et qui proportionnent la puissance de l'œuvre à la qualité même de l'abandon, à l'irrationnel ou à l'inconscient. *L'artisan* est par excellence le classique : un ouvrier du langage, remettant cent fois sur le métier son ouvrage. Pour Valéry : « le fabricant ». Pour Paulhan : « le parolier ». Pour Étiemble : « le faiseur ». C'est là une tradition qui, surtout depuis Poe, Baudelaire et Mallarmé, met l'accent sur l'attention, la lucidité, la vigilance, le travail du langage⁶⁵⁷.

⁶⁵⁵ Georges-Emmanuel Clancier, *Panorama de la poésie française de Rimbaud au Surréalisme*, op. cit., p. 65.

⁶⁵⁶ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 entre décadentisme et modernité*, op. cit., p. 77.

⁶⁵⁷ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 121, 122.

Mais selon Jean-Michel Maulpoix le poète accepte d'occuper une place d'exilé du langage :

Le poète moderne apporte de singulières réponses élocutoires à sa propre disparition. À coups de rythmes et de figures, il lui faut rattraper l'essor d'un langage happé par son propre infini. Le lyrisme est la voix d'un individu auquel l'expérience infinie du langage rappelle sa situation d'exilé dans le monde, et simultanément lui permet de s'y rétablir, comme s'ils pénétraient grâce à elle au cœur de l'énigme qui lui est posée par sa propre condition⁶⁵⁸.

Façonner le langage représente une condition pour proposer une pluralité de sens au lecteur qui accepte de renoncer à la compréhension classique d'un message. Henri Meschonnic propose la notion de langage palimpseste :

Est-il juste de définir la poésie, le langage symbolique comme palimpseste, langage « qui dit autre chose en disant *une* chose », préservant à la fois plusieurs plans possibles (ce qui est d'ailleurs peut-être abusivement étendre à la poésie en général *un* type de poésie : on a déjà vu qu'une modernité privilégie le mallarméisme), défini en somme par la seule métaphore, qui est passage d'un code à un second qui signifie le premier *sans cesser* d'être second ? Cette insistance, ce penchant de la critique contemporaine, d'une part recouvre la toujours renaissante conception de la poésie – différence (ce qui est inintéressant) ; surtout, l'accent mis sur l'ambiguïté (même valorisée) masque le plus important, et fait contre-sens à la fin : que le mot est comme nulle part ailleurs orienté. Comme nulle part ailleurs dans la communication, un texte oriente dans une direction. Y voir un langage « en fête », n'est que confronter la pauvreté de la communication ordinaire à sa densité. Il importe plus, peut-être, de se rappeler combien cette densité est un *ordre* – organisation *impérative*. Le discours ordinaire est le vrai discours plurivoque, cascade d'ambiguïtés se corrigeant de proche en proche, comme la marche est une série de chutes contrôlées, indéfiniment reprises. Et des répliques anodines sont incompréhensibles, enlevées à leur situation. Quant au discours strictement univoque, peut-il exister ailleurs que dans les terminologies (la prose scientifique), et le discours didactique⁶⁵⁹?

Dire quelque chose et autre chose revient à superposer des sens et pour le poète à explorer les variétés du langage, Jean-Louis Joubert l'exprime ainsi :

Comme Orphée se risquant au-delà des frontières de la mort, le poète apparaît comme l'homme qui transgresse les interdits et ose regarder l'invisible en face. La descente aux enfers s'apparente à l'aventure mentale, à la quête initiatique que veut, que poursuit le poète dans sa descente au fond de lui-même par l'exploration du langage⁶⁶⁰.

La figure d'Orphée transgresse les codes et s'attache à une quête vouée à un résultat nul mais qui vaut pour la quête elle-même. Le langage, dans son application poétique, se définit comme le médiateur entre le poète et l'informel, objet de sa quête. La descente aux enfers représente bien alors la capacité à transgresser les usages communs du langage pour aller dans un au-delà de ce langage. Cette quête s'apparente à un cheminement complexe, car le langage poétique offre une pluralité de sens qu'accomplit la fonction de « palimpseste ».

Langage et parole.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁵⁹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1970, pp. 131, 132.

⁶⁶⁰ Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, op. cit., p. 6, 7.

L'utilisation du langage par Apollinaire, Cendrars et Maïakovski reflète les préoccupations et les interrogations suscitées à la fin du XIX^e siècle sur la fonction attribuée au langage. Dans leurs œuvres, les trois poètes mettent en œuvre une parole poétique qui s'affirme dans une quête et sert de révélateur à des préoccupations profondes.

En effet, Cendrars évoque le langage dans sa dimension de moyen de communication. Le caractère utilitaire de certains ouvrages qu'il cite comme : « [le naufrage] du Titanic que j'ai lu dans le journal », « les *Mémoires* de Kouropatkine », « ou dans les journaux japonais » (PR30), « Il y a des livres qui parlent du Canal de Panama » (Pa41), « Fantômas » (19PO87), révèle une attitude qui établit une distinction entre le langage qui véhicule les informations et le langage poétique. Le langage de la poésie ne peut se passer du discours informatif qui serait relégué dans un ailleurs du langage poétique. Cendrars multiplie les références à des ouvrages variés qui représentent une caution informative en quelque sorte pour le discours tenu par le poète, mais aussi puisque ces ouvrages existent, la poésie n'a donc pas besoin de verser dans l'utilitarisme. Cendrars joue donc sur l'ambiguïté entre le réel référent de toute poésie et l'annihilation de ce même référent en créant des effets de distorsion. L'œuvre poétique se compose pour lui d'un réel mensonger. Mais la parole d'autrui comme celle du moine intervient comme référence :

Un moine d'un vieux temps me parle de votre mort.
[...]
Je suis comme ce bon moine, ce soir, je suis inquiet (Pâq5),
Un vieux moine chantait la légende de Novgorode. (PR20).

Le moine, qui transmet une parole, ne fait qu'évoquer une disparition. Autrement dit la parole, comme la poésie, n'évoque que l'inexistant et non le réel. De plus le moine chante la légende qui est aussi le titre d'un ouvrage bien mystérieux que Cendrars a prétendu avoir écrit et qui n'a pas été retrouvé. La parole poétique s'appuie sur un langage qui apporte une sorte de caution par l'intervention d'un autre personnage dans le poème, cependant ce personnage est lié à une sorte de négation du texte même qu'il apporte. Alors le problème soulevé implicitement par l'apprenti poète est de trouver le bon langage, un langage personnel et original :

Autant d'images associations que je ne peux pas développer dans mes vers (PR30).

Les remarques du poète en devenir soulignent la possibilité d'un échec. Les éléments épars des vers ne s'assemblent pas en un système cohérent. Au-delà de la prise de parole du poète c'est tout le langage qui est frappé d'une possibilité d'échec. La réussite du poème est sans cesse menacée d'être compromise. La parole poétique de Cendrars est un échec potentiel. Il mesure la vanité et les limites de l'entreprise poétique en renouvelant sa propre quête, sa

« descente aux enfers », et en proposant une poésie dont le langage tente de se réinventer à chaque mise en œuvre de la parole poétique.

Apollinaire voit dans la parole comme une prophétie. Dotée d'un caractère divin, la parole poétique exprime un message sublimé :

Sache que je parle aujourd'hui
Pour annoncer au monde entier
Qu'enfin est né l'art de prédire (CALL ONDES172).

Le rôle du poète consiste dans une révélation car la parole se voit dotée d'une capacité à proférer une vérité encore inconnue car informulée. La parole écoutée et décryptée par le poète révèle au monde un sens. La parole poétique a le pouvoir de transfigurer le monde :

Voici s'élever des prophètes
Comme au loin des collines bleues
Ils sauront des choses précises
Comme croient savoir les savants
Et nous transporterons partout (CALL ONDES172).

Seule la poésie est habilitée à procéder à une étude de l'homme et à une révélation. Mais un renoncement s'avère nécessaire :

Je me suis enfin détaché
De toutes choses naturelles (CALL ONDES173).

Le langage poétique est à réinventer dans un processus de destruction et de renaissance :

Épris épris des mêmes paroles dont il faudra changer le sens (ALC Poème lu au mariage d'AS83).

En effet, Apollinaire affirme le rôle du poète ainsi « fondés en poésie nous avons des droits sur les paroles qui forment et défont l'Univers » (ALC Poème lu au mariage d'AS84). Le poème est la transfiguration d'un Univers détruit et reconstruit dans son absence.

Enfin Maïakovski envisage la parole comme une manière de régénérer un monde vieillissant :

Moi,
dont la bouche est plus dorée que toutes,
dont chaque parole
régénère l'âme,
baptise le corps [...] (PO1-NP87, 89).

Le vocabulaire religieux, avec la référence à Chrysostome, confère à cette parole énoncée une valeur prophétique, une qualité distinctive de régénération. La parole est comme capturée par le poète et transmise à la rue muette :

La rue contient sa douleur en silence (PO1-NP85).

Le poète prend le rôle d'un orateur qui comprend le silence dû à l'oppression, met des mots sur le non-dit. Pour Maïakovski, le premier rôle de sa parole est de dire l'indicible, il envisage cela comme une mission et un sacrifice. La parole poétique conventionnelle est rejetée par le poète pour son inefficacité au profit d'une parole douée d'une épaisseur humaine, il renonce à parler des horreurs de la guerre avec des mots mièvres :

Non !
là-dessus pas de poèmes !
Plutôt
que d'en parler,
je ferai un nœud à ma langue.
Cela,
on ne peut le dire en vers.
La langue délicate du poète
va-t-elle lécher ces tisons ardents ?

Ça!
Dans mes mains !
Regardez !
Ce n'est pas une lyre !
Eventré par le repentir,
je me suis arraché le cœur.
Je déchire mes aortes (PO1-GM181).

La parole poétique traduit l'intensité de l'émotion ainsi poétisée. Il ne s'agit pas d'une parole calme, mais d'une parole forte comme un cri qui doit pouvoir ébranler le monde et ses certitudes :

Je sais la force des mots je sais le tocsin des mots (V12-30Derniers vers543).

Maïakovski investit la parole poétique d'une confiance démesurée. Toute perspective de renoncement ou d'inefficacité de la parole conduit à un échec tragique vécu douloureusement.

Apollinaire et Maïakovski envisagent le rôle du poète comme médiateur et révélateur d'une parole destinée à annoncer le monde en devenir. Cendrars se montre plus critique vis-à-vis de la confiance apportée au langage poétique. On peut sans doute y voir la raison de son éloignement des milieux d'avant-garde après guerre.

Représentation et réel.

La question du rapport au réel est une question clé de la représentation. C'est même le point de départ du questionnement littéraire. Aristote confère à l'œuvre d'art le rôle de représenter l'action par le concept de mimesis. Käte Hamburger envisage l'idée de réalité :

Le thème fondamental d'une logique de la littérature n'est pas autre chose que l'opposition entre littérature et réalité, explicitement ou implicitement à la base de toute considération théorique sur la littérature. [...]
En guise de présentation, on observera préventivement que le concept de réalité est devenu problématique, particulièrement pour les sciences naturelles et logiques ; de ce point de vue,

on pourrait objecter à son utilisation, dans notre étude qu'il risque de paraître relever de réalisme naïf, dépassé. En réponse à une telle objection, soulignons que le concept de réalité, dans son opposition ou simplement sa relation à celui de fiction littéraire, est sans rapport avec la théorie de la connaissance, et donc qu'un réalisme naïf ne saurait être en cause. Il désigne ici seulement, comme le montrera notre exposé, la réalité de la vie humaine (de la nature, de l'histoire, de l'esprit) opposée à ce dont nous faisons l'expérience comme étant le « contenu » des œuvres littéraires ; le mode d'existence de la vie, à la différence de celui que crée et représente l'œuvre littéraire. Il ne semble pas tout à fait aberrant de dire que la détermination exacte de cette différence doit, au-delà de toute définition théorique, faire apparaître avec une précision particulière le phénomène même de la réalité.

Ainsi entendu, quel est donc le sens de cette formation conceptuelle : fiction (littéraire) et réalité ? Il est double : on indique ainsi que la fiction est autre chose que la réalité, mais en même temps, ce qui est apparemment contradictoire, que la réalité est la matière de la fiction. Cette contradiction n'est effectivement qu'apparente, car c'est bien seulement dans la mesure où la réalité est la matière de la fiction que la fiction est d'une autre nature que la réalité. Les premières difficultés apparaissent avec cette formulation de caractère très général, et les imprécisions, les inexactitudes propres à la conception traditionnelle s'annoncent. [...] Le troisième genre littéraire reconnu par la théorie et le sens commun, à savoir la poésie, n'est donc pas concerné par cette opposition, ou ne l'est qu'indirectement. Ce paradigme conceptuel n'a alors de sens que par référence aux deux premiers genres, et la poésie n'est pas en situation de fournir du matériel pour une démonstration à cet égard⁶⁶¹.

Käte Hamburger en s'appuyant sur la théorie d'Aristote examine l'opposition entre la littérature et la réalité. Selon elle, cette opposition est le fondement des questionnements sur la littérature mais elle écarte la poésie de cette opposition en tant qu'elle « ne fabrique pas une action et des hommes agissants⁶⁶² ». En effet, selon elle, la *Poétique* d'Aristote pose « l'identité de *poiësis* et de *mimësis*⁶⁶³ », représentant la « fabrication⁶⁶⁴ », elle en déduit alors que « les concepts de littérature fictionnelle » ou « mimétique » s'opposent à la poésie lyrique⁶⁶⁵ ». La littérature française retrouve ce rapport entre la représentation et le réel comme une constante comme le rappelle Daniel Bergez :

Platon et Aristote n'ont pas pensé la littérature autrement que dans un rapport au réel et à la vérité ; et Érich Auerbach a bien montré, dans *Mimesis*, comment c'est l'histoire de ce rapport que dessine l'évolution de la littérature en Occident ; on se contentera de rappeler ici que dire le vrai est une fonction impérative du texte littéraire pour les écrivains classiques, et que même le courant romantique fut animé par un puissant souci du réel (cf., entre autres, la recherche de la « couleur locale », l'association hugolienne du poète et du « penseur », de l'art littéraire de la philosophie...). Quelques manifestations modernes soucieuses du réel montreront la persistance d'une telle problématique jusqu'à nos jours⁶⁶⁶.

De plus l'esthétique classique se pense dans la perfection de cette mimësis. Imiter la nature est un critère de création mais pas seulement comme le suggère Jean-Michel Maulpoix :

Par ailleurs, la règle de la mimësis qui fonde l'esthétique classique, ne conduit pas seulement à imiter la nature, mais à la *célébrer*. D'où un embellissement de l'objet qui ne saurait être

⁶⁶¹ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Trad. par Pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1986, pp. 29, 30.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 32.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁶⁴ *Id.*

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁶⁶ Daniel Bergez, *L'explication de texte littéraire*, op. cit., p. 41, 42.

dit que sous son bel aspect. Cela, de façon telle, que le sujet se trouve valorisé dans la façon dont il se met au service de l'objet⁶⁶⁷.

La recherche de la perfection passe donc par la capacité à rendre l'objet représenté dans sa beauté. Ce rapport au réel évolue cependant de façon significative avec le romantisme qui laisse entrevoir une attitude contrastée comme le signale Jean-Michel Maulpoix :

Et même si les romantiques se flattent d'appeler les choses par leur nom ou de mettre au vieux dictionnaire un bonnet rouge, le processus même de leur création les conduit à transiter toujours du réel vers le songe. [...] Le moi, en quelque manière, *touche* la réalité, l'éveille et la rend touchante. Le monde réel n'existe donc que pris dans un projet ou dans un procès subjectif. Il tend volontiers à se transformer en allégorie. Sous le monde réel est recherché l'autre monde, écho du monde intérieur. Il n'y a pas alors de place pour l'objet proprement dit, entendu comme *chose*. S'il apparaît dans le poème c'est pour s'y trouver humanisé. [...] Si romantisme de l'objet il y a, ce ne sera pas de l'objet présent, mais de l'objet perdu ou de l'objet impossible⁶⁶⁸.

Le réel se trouve être le point de départ d'un processus de représentation et d'intégration du réel. La part de subjectivité ôte la qualité d'existence de l'objet comme l'analyse Jean-Michel Maulpoix. Il montre l'évolution de cette relation au réel ainsi qu'une rupture dans la deuxième moitié du XIX^e siècle :

Il en ira tout autrement à partir du milieu du XIX^e siècle, quand sera rompue la transitivité jusque-là assurée par le Verbe entre réel et idéal.

Tout se passe alors comme si le réel gagnait du terrain, et, avec lui, le réalisme. Quand le monde change, le réel même change de figure. Historiquement les révolutions de 1830 et 1848 viennent mettre entre parenthèses le rêve démocratique. Industriellement, on entre à partir de 1841 dans l'air du chemin de fer. En 1870, l'invention de la dynamo permet la distribution d'électricité. [...] Le sujet lyrique se trouve face à un monde dont le prosaïsme s'accroît tandis que la Nature perd du terrain. Lui-même perd son aura, ou son auréole, « tombée dans la boue du macadam ». Il est alors enfin à même de réellement découvrir ce que sont les objets...

Pourtant, il faudra attendre le début du XX^e siècle pour que ceux-ci trouvent concrètement leur place dans les poèmes. Dans la table des *Fleurs du mal* ne figure qu'un seul objet vraiment prosaïque : la pipe. [...] Ici commence la tradition nouvelle d'une poétique de la rupture ou du contre-pied. De nouvelles énergies sont insufflées à la poésie reliée plus résolument au prosaïque. Ainsi Rimbaud dresse-t-il une liste significative dans « Alchimie du verbe ». [...] Ces propos revendiquent un art prosaïque, prenant le contre-pied du grand art et du poétique attitré. Après Laforgue, Lautréamont, Corbière et nombre d'autres, les surréalistes emboîteront le pas à Rimbaud en se faisant un devoir de valoriser les objets généralement considérés de mauvais goût. [...] Un nouveau lyrisme de l'objet apparaît au début du XX^e siècle avec le modernisme. Il vient rompre avec l'effacement de l'objet dans la poésie symboliste qui, loin d'avoir donné suite à l'agressivité rimbalienne, a retrouvé dans la musique le modèle d'un univers tout de réfraction, où ne règne que des objets éthérés, allégorisés, irréalisés⁶⁶⁹.

⁶⁶⁷ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 254, 255.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 256, 257.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 259-261.

La poésie de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle pose la relation problématique de la réalité et de l'action de la représenter⁶⁷⁰. Le langage se pose au cœur de ce questionnement. Jean-Michel Maulpoix montre la distinction qui s'opère entre les romantiques qui intègrent le réel dans la rêverie et leur subjectivité et « les poèmes – allégories qui fondent objet et sujet lyrique dans une entité nouvelle⁶⁷¹ ».

C'est le langage et l'écriture qui assurent cette unité. L'entreprise de Mallarmé vise à supprimer l'action de nommer. Si la relation entre le sujet et l'objet se posent différemment, le rapport au réel est toujours là y compris pour Mallarmé comme le souligne Daniel Bergez :

On connaît la définition du symbolisme donné par Mallarmé : « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. [...] » On n'en retient généralement le principe d'une correspondance entre monde matériel et monde spirituel, et la nécessité de la suggestion qui en est la répondante artistique ; mais il faudrait souligner tout aussi bien l'impossibilité pour Mallarmé de définir la tâche poétique indépendamment d'un rapport au réel : une telle poétique dépend beaucoup d'un constat résigné devant l'existence irrécusable du monde, et de l'impossibilité à faire advenir, par l'art, un univers autre. On en dirait tout autant du projet rimbaldien, qui ne peut pas ne pas présentifier par des images, et donner statut de réalité, aux découvertes du « voyant »⁶⁷².

Le réel apparaît donc toujours dans sa dimension de référent pour l'œuvre d'art. Pierre Reverdy exprime une forme d'ambivalence : « Cet amour insensé, excessif, dont le poète est altéré, du réel qui toujours se dérobe à sa quête et l'épuise, il veut le retrouver dans les êtres humains à travers l'œuvre qu'il leur donne en pâture⁶⁷³ ».

Le début du XX^e siècle offre une évolution significative dans ce rapport au réel, car le texte poétique inclut des références à des objets les plus ordinaires du quotidien. Cette évolution littéraire met le « prosaïsme [...] de l'objet⁶⁷⁴ » au cœur du poème qui célèbre le monde moderne comme le rappelle Jean-Michel Maulpoix. Il montre l'attitude nuancée d'Apollinaire vis-à-vis du futurisme italien. En effet, les futuristes italiens prônent une poésie du mouvement, de l'énergie du monde dans sa réalité matérielle la plus exaltante. Apollinaire plus circonspect intègre le réel dans sa relation au « réel » ancien.

Mais le processus de mise en cause du référent réel s'opère comme le souligne Yves Chevrel :

[...] le caractère figuratif de l'entreprise artistique, jusqu'alors dogme peu contesté, devient problématique, l'idée d'une œuvre non référentielle se fait jour, et s'exprime de plus dans la seconde moitié du XX^e siècle. Il reste que la poétique occidentale est largement tributaire d'une volonté de représenter la réalité, comme le montre le travail d'E. Auerbach qui part du

⁶⁷⁰ En effet, le progrès technologique, comme nous l'avons vu, et le positivisme ont pour effet d'imposer le réel et en particulier la nature domestiquée par l'homme. Alors la confrontation entre réel et littérature s'avère malgré tout valide pour la poésie malgré l'avis de Käte Hamburger.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 259.

⁶⁷² Daniel Bergez, *L'explication de texte littéraire*, op. cit., p. 42.

⁶⁷³ Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée poésie: écrits sur la poésie*, op. cit., p. 28.

⁶⁷⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 251.

concept (platonicien et non aristotélicien) de *mimèsis* pour explorer une vingtaine d'œuvres d'Homère à V. Woolf [Auerbach, 1968].

Il n'est pas question de réduire une possible poétique occidentale à une série de variations sur la représentation du réel, donc, comme le montre Auerbach, en particulier à propos de *La Divine Comédie*, la réalité a pu être comprise comme celle du royaume de Dieu, avec lequel tout événement humain est nécessairement en relation et peut donc être le reflet de cette réalité divine éternelle. Il n'empêche que la question du rapport de la réalité est probablement une constante fondamentale des interrogations des écrivains occidentaux au travers des variations constatées par les littératures occidentales⁶⁷⁵.

Il faut reconnaître que le réel, que ce soit dans la volonté de le représenter fidèlement ou de s'en éloigner totalement, est toujours la préoccupation de l'art car, comme pour Mallarmé qui optait pour la suggestion, l'artiste qui rejette la représentation figurative a conscience de la nécessité que son œuvre ne représente pas le référent réel. Pierre Reverdy évoquent une « lutte contre le réel⁶⁷⁶ ». Il réalise une distinction déjà opérante pour le langage entre le langage utilitaire et le langage poétique. Daniel Leuwers expose ainsi le rôle que joue la poésie :

Mais ce territoire [occupé par la poésie dans la pensée selon Jakobson] est capital car il remet en question le rapport de l'homme au réel. Le langage qui ne fournit que des équivalences, c'est le langage journalistique, c'est aussi le discours totalitaire, celui qui refuse toute contestation. La poésie convie justement à une autre gymnastique de l'esprit et se fonde sur la non équivalence ; elle conteste un certain rapport au réel établi sur le mode de la transparence et c'est pour mieux appréhender une nouvelle réalité⁶⁷⁷.

Le poète veut se libérer du langage ordinaire ainsi que du réel que Reverdy envisage comme une servitude. Pour lui il faut « réduire⁶⁷⁸ », « plier⁶⁷⁹ » ce réel. Cependant Jean-Claude Pinson propose une intéressante confrontation entre le lyrisme et « l'irréductibilité du réel » :

Si l'on se refuse à réduire l'expérience poétique à une « pure fabrication formelle », on est alors conduit à admettre qu'elle a affaire à un dehors irréductible, que Jean-Marie Gleize désigne comme un « réel (cela, ce qui est) hors langage », « innommable, insensé » (AN, 13). Cette affirmation équivaut, semble-t-il, en son « réalisme », à rejeter la thèse (ou plutôt la vulgate) « textualiste » considérant qu'« il n'y a pas de hors-texte ». Elle équivaut peut-être aussi à proposer, implicitement, une version à peine sécularisée de ce que Jean-Marie Schaeffer appelé la « théorie spéculative de l'art » : la poésie d'« après » la poésie parviendrait à maintenir ouverte la possibilité d'un accès à ce qu'Octavio Paz nomme pour sa part « l'autre versant de la réalité ». Selon une hypothèse plus faible, on peut comprendre l'exploration poétique du réel « insensé » prend son sens de ce que le « réel », loin d'être épuisé par les divers jeux de langage qui ressortissent à la représentation, demeure foncièrement irréductible au *logos*. Sinon, seul le discours logique de la science et de la philosophie pourrait prétendre, quant au réel, à quelque chose comme la « vérité », et la poésie ne pourrait être que « décorative » ou servir de préface au discours rationnel, préface appelée à s'effacer selon la thèse hégélienne de la mort de l'art⁶⁸⁰.

⁶⁷⁵ Yves Chevrel, *La littérature comparée*, op. cit., p. 107.

⁶⁷⁶ Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée poésie: écrits sur la poésie*, op. cit., p. 62.

⁶⁷⁷ Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, op. cit., p. 20.

⁶⁷⁸ Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée poésie: écrits sur la poésie*, op. cit., p. 62.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁸⁰ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, pp. 248, 249.

Pour lui il existe un réel hors langage, ou hors sens, qui ne se plie pas à des jeux langagiers. Le réel ne se réduit pas, au-delà de simples jeux de langage, au discours. En effet, le réel réduit par le discours aboutit à l'énoncé d'une vérité d'ordre scientifique. Si le réel n'est pas réductible, il n'y a donc pas un discours fondé sur une vérité. Le logos se heurte au réel, tel est le propos de Jean-Claude Pinson. Daniel Leuwers rapporte :

Le poète René char a donné une des plus éclairants définitions de son art, en écrivant : « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir ». Oui, c'est le désir qui parle dans le poème et qui montre ses tourbillons conflictuels.

La mimesis n'est donc pas une copie du réel, mais elle s'assimile à la création en tant qu'elle épouse une fable première qui n'est autre qu'une image archétypale de notre désir, une sorte de matrice motrice⁶⁸¹.

La création, comme représentation du réel, serait alors une représentation du désir du réel du poète. Cette question du réel revient à un même point, nier une forme d'objectivation possible du réel. Irréductible par le langage, le réel n'est pas unique mais pluriel, il est la représentation d'un poète ou plutôt le désir de représentation.

Pour Cendrars, la représentation repose sur une forme d'illusion, d'abord pour le mode de perception, comme le souligne Laurence Guyon en évoquant la photographie :

Dans les « Rhapsodies gitanes », Cendrars établit un lien saisissant entre métaphysique et photographie : à cette occasion, il cite Schopenhauer dont la « formule fulgurante », « *Le monde est ma représentation* », « claqué entre deux guillemets (comme on bat un record entre deux mises au point) » (TADA 5, 332). La métaphore utilisée, celle d'un diaphragme s'ouvrant et se fermant à grande vitesse pour laisser pénétrer la lumière, s'inscrit parfaitement dans la perception de l'univers envisagée par le philosophe : c'est à l'aide de ses propres instruments (optiques et intellectuels) que le sujet se saisit du monde qui l'environne, « car tout ce qui existe, existe seulement pour le sujet ». Dans « Le Chemin brûlé », Cendrars reprend l'idée en insistant sur la fragmentation, sur le morcellement du paysage qu'il entrevoit en tant qu'automobiliste lancé à pleine vitesse, saisissant au fur et à mesure de son avancée des bribes de décor en une vision fugitive. [...]

En soi, l'idée d'une réduction du monde aux schémas mentaux qu'un individu peut construire n'est pas nouvelle chez Cendrars, ni la référence d'ailleurs à l'optique. L'œuvre romanesque a déjà exploré cette veine philosophique et témoigné de l'illusion que constitue le mode de la représentation⁶⁸².

Si les modes de perception sont trompeuses, la représentation du réel ne peut être que faussée. Le message de Cendrars s'affiche dans cette ambiguïté, comme parti pris de création. Cendrars, reporter, collecte des images du monde ; on ne retrouve pas chez lui de photographie parfaite de la réalité mais l'image de ce que la réalité est vraiment. Jacqueline Chadourne montre le mécanisme d'écriture de Cendrars :

Désormais penché sur lui-même, laissant courir sa main unique sur sa machine « comme un clavecin bien tempéré », à huis clos dans sa cuisine exigüe, il refait par l'imagination et la mémoire ses voyages dans toutes les dimensions de l'espace et du temps, voit revenir à lui du fond des continents paysages, humains, animaux, végétaux sous tant d'astres et de ciels. Toutes les énergies dépensées jadis dans ses courses, dans l'action et dans les excès, il les

⁶⁸¹ Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, op. cit., p. 15.

⁶⁸² Laurence Guyon, *Cendrars en énigme : Modèles mystiques, écritures poétiques*, op. cit., p. 179-180.

rassemble pour parachever tant qu'il en a la force sa *représentation du monde* et du cosmos. La recreation de cet univers lui est une obligation, la seule qui reconnaisse [...] ⁶⁸³.

L'écriture convoque toutes les images à l'instant de l'écriture dans une optique de recreation cosmogonique, comme un univers propre. Cette recreation passe par le langage comme le souligne Jean Carlo Flückiger ⁶⁸⁴ :

L'originalité de Blaise Cendrars ne réside pas dans un approfondissement psychologique de l'humaine condition, ni dans une contribution décisive au renouvellement philosophique, et moins encore dans un engagement conscient visant à changer le cours trop habituel des choses : nous devons au contraire la chercher dans sa conception de l'écriture, dans sa façon particulière de bâtir un monde à partir du langage ⁶⁸⁵.

Cendrars « projette » sa représentation de la réalité sur la réalité elle-même, une réalité plus réelle que le réel, car il manifeste le refus de poétiser le réel comme Marie-Paule Berranger le montre :

Le refus de la poétisation du réel et l'impossibilité de réactiver après guerre l'élan épique sont à rapporter au contexte des avant-gardes. Occuper les antipodes – géographiques et poétiques – est, on l'a vu, une aspiration constante de Cendrars : en 1923 – 1924, il se démarque de la poétique de l'image, des magies du verbe surréaliste. Le dépouillement est affiché dans les titres « Feuilles », « Documentaires » ou « Kodak » qui insistent sur la prise de vue, l'enregistrement. Non pas celui de la pensée parlée comme dans l'automatisme, mais celui du réel sidérant. À cela près que la « photographie verbale » dans *Documentaires* prend des vues d'une réalité déjà textuelle. Mais le traitement infligé au texte – émondage de la phrase, de ses ramifications en subordonnées arborescentes, amputation de toute explication – est un projet qui remonte fort loin chez Cendrars, et date de son avènement à la poésie [...] ⁶⁸⁶.

La création poétique de Cendrars ne se contente pas d'une poétisation du réel, il se l'approprie dans une recreation maîtrisée par le langage.

Pour Apollinaire il s'agit de recréer un univers qui serait un ensemble de convergences par un langage renouvelé. Laurent Fourcault évoque la relation d'Apollinaire avec la création d'un univers : « Il s'agit au total de créer un univers (poétique) qui se serait purgé de toutes les influences et références du passé [...] ⁶⁸⁷ ». Apollinaire recrée une réalité nouvelle comme

⁶⁸³ Jacqueline Chadourne, *Blaise Cendrars : Poète du Cosmos*, op. cit., p. 114.

⁶⁸⁴ Jean Carlo Flückiger oppose deux mondes, celui de l'image intérieure et le monde comme réalité extérieure : « Chaque homme conquiert le monde au cours de son existence, un petit coin du monde dont il fait son univers, et les limites de son langage constituent les frontières de cet univers. Ceci vaut dans une mesure extrême pour l'écrivain, dont la vocation est d'explorer ces frontières mêmes. [...] »

Or il semble que la meilleure façon de rendre compte de la démarche cendrarienne consiste à la décrire comme une projection. Ce terme marque plusieurs choses à la fois : il révèle la fascination cinématographique que subit et exerce Cendrars, il fait allusion à certains mécanismes psychologiques, il définit l'attitude particulière de l'auteur vis-à-vis de la réalité.

Expliquons-nous rapidement. Toute entreprise littéraire se situe dans l'imaginaire. Mais il s'agit de bien saisir l'originalité de Cendrars. [...] On peut ainsi considérer toute son œuvre comme une formidable tentative pour nier une réalité trop brutale, trop insurmontable. Si la poésie se trouve partout selon Cendrars, c'est qu'il l'impose partout, de son propre chef ». Jean Carlo Flückiger, *Au cœur du texte : essai sur Blaise Cendrars*, op. cit., p. 103, 104.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁸⁶ Marie-Paule Berranger, « *Du monde entier au cœur du monde* » de Blaise Cendrars, op. cit., p. 172, 173.

⁶⁸⁷ Laurent Fourcault, *Alcools Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 77.

le souligne Laurence Campa par sa représentation : « Chez Apollinaire, la lecture et l'écriture, le réel et l'imaginaire ne cessent de s'entrecroiser et de se mêler. Les *Poèmes à Lou* convoquent des souvenirs livresques, se nourrissent de matière médiévale et de mythes personnels qui façonnent singulièrement l'expérience et l'écriture du poète – combattant⁶⁸⁸ ». Pour aller plus loin le renouvellement du langage provoque le renouvellement de la représentation mais aussi du monde, Henri Meschonnic l'exprime ainsi :

Malgré tout ce qui en demeure dans l'œuvre d'Apollinaire, celle-ci est une ouverture, la création d'un nouveau langage dont nous vivons encore, au milieu de tentatives semblables, anarchiques : [il cite les avant-gardes européennes et le futurisme de Maïakovski], - et à ces expériences se lie le réexamen du langage poétique qui est la méthode morphologique des formalistes⁶⁸⁹.

La représentation du réel s'appréhende chez Apollinaire dans une dimension de synthèse d'éléments aux origines variées qui déréalisent le texte poétique pour lui donner une dimension qui va au-delà du réel observable et qui favorise la création d'un univers propre au poète et familier au lecteur.

Maïakovski examine le rapport de l'œuvre et du réel d'une manière particulière, en effet il prônait l'absence de frontière entre l'art et la vie, Claude Frioux l'explique ainsi :

Ce génie qui apportait à l'instant une densité totale, c'était l'abolition des frontières entre l'art et la vie, le refus de toute poésie qui n'eût pas été assumée par le poids de chair et de sang de la passion individuelle, incorporée dans le souffle chaud de la déclamation. C'était aussi la transmutation directe, constante, comme magique, des plus humbles et quotidiennes formes du réel en matériaux d'épopée⁶⁹⁰.

Maïakovski se donnait pour mission de donner une forme vivante à ses poèmes, en reniant des formes convenues et en transfigurant le réel pour l'intégrer dans ses propres fantasmagories.

Claude Frioux propose une analyse intéressante de l'œuvre de circonstance :

Son œuvre « de circonstance » a un sens valable, durable parce que, suivant la forte parole d'Eluard, « la circonstance s'accorde avec les plus simples désirs du poète, avec son cœur et son esprit, avec sa raison. La circonstance extérieure coïncide avec la circonstance intérieure comme si le poète lui-même l'avait produite. Elle devient donc aussi vraie que l'émotion amoureuse, que la fleur enfantée par le printemps, que la joie de construire pour ne pas mourir. Le poète suit son idée mais cette idée le mène à s'inscrire dans la courbe du progrès humain »⁶⁹¹.

La « circonstance » ne s'impose pas au poète de l'extérieur puisque le poète et sa poésie sont à l'unisson du réel. De ce point de vue la circonstance est le produit du moi. Plus encore Maïakovski souhaite trouver un langage de la rue comme le montre Robert Rojdestvenski :

Il est un véritable poète populaire. Car aucun autre poète n'aurait pu venir à bout d'une pareille tâche, n'aurait pu entendre si pleinement et avec une telle précision cette nouvelle langue révolutionnaire des places et des rues en effervescence. Non pas l'apercevoir « en

⁶⁸⁸ Laurence Campa, *Poèmes à Lou de Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 66.

⁶⁸⁹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique. III, Une parole écrite*, op. cit., p. 59.

⁶⁹⁰ Claude Frioux, *Maïakovski par lui-même*, op. cit., p. 47.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 55.

théorie » mais l'entendre de l'intérieur, la sentir avec le cœur et inciter ensuite à la poésie, par la force en génie, à s'exprimer en cette langue⁶⁹².

Cette représentation du réel dans une équation vie et art n'occulte pas une réécriture de la part du poète selon Claude Frioux :

Néanmoins la signification demeure au service d'un perpétuel envol vers une apparence nouvelle de la réalité. C'est l'obsession matérielle elle-même qui par son outrance prend un tour fantastique. Comme chez Gogol, les personnages deviennent des fantômes par la seule intensité hyperbolique du trait descriptif. Le relief vivant et mouvant qu'il communique aux objets, aux abstractions, à tout le décor inerte de la vie qui ne participe pas à la conscience conduit souvent à de véritables visions latentes développées, qui imposent brutalement le spectacle de leur existence autonome. La poésie de Maïakovski peuple l'univers du grouillement d'êtres fantastiques, à peine dégagés de la matière, hybrides⁶⁹³.

Le puissant imaginaire du poète projette une fantasmagorie sur un réel qui offre un aspect inquiétant et surtout vivant. Mais la tâche de Maïakovski fut de réinventer la vie par un nouveau langage à même de transmettre sa parole.

Pour conclure, pour Jean-Louis Joubert, le langage est un « miroir du monde », une incarnation vivante, il cite Jean-Paul Sartre :

« Le poète s'est retiré d'un seul coup du langage – instrument : il a choisi une fois pour toute l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes. Car l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa réalité et le considérer comme objet. L'homme qui parle est au-delà des mots, près de l'objet : le poète est en-deçà. Pour le premier, ils sont domestiques ; pour le second, ils restent à l'état sauvage [...] le langage tout entier est pour lui le Miroir du monde⁶⁹⁴.

La poésie du début du XX^e siècle a expérimenté de nouvelles formes d'expression. La question du langage est au cœur de la redéfinition d'un rapport au monde. Le monde moderne dans sa diversité offre des possibilités multiples transformant la poésie en dissonance, l'harmonie primitive étant détruite au profit d'une harmonie nouvelle.

2. 2. 1. 2. Le langage et le trivial.

Le statut du langage poétique a évolué au fil du XIX^e siècle tout comme le statut du poète. Le romantisme mettait en avant la mission d'un poète doté d'un pouvoir prophétique comme une sorte de mage, qui déchiffrait l'univers en quête d'un langage universel. Le poète révèle l'expression de ses sentiments dans une communion avec la nature. Mais le poète, face

⁶⁹² Robert Rojdestvenski, « Le chantre d'un monde nouveau », dans Savva Dangoulov (dir.), *Maïakovski et notre temps, Lettres soviétiques*, n°294, 1983, p. 3.

⁶⁹³ Claude Frioux, *Maïakovski par lui-même*, *ibid.*, p. 124.

⁶⁹⁴ Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, *op. cit.*, p. 74, 75.

au progrès du matérialisme et de la bourgeoisie, ne peut que s'interroger sur son rôle et sa place dans l'art et le monde.

L'apport de Baudelaire fut considérable, car il révéla la dissociation entre le réel et l'idéal chez le poète moderne. Le langage dit la discordance du *moi* et du monde. Verlaine formalisera cette opposition par des équilibres thématiques recherchés et des innovations formelles, comme le montre le vers impair. Laforgue et Corbière pousseront plus loin cette réflexion sur le langage en usant de trivialité. Laforgue, en reprenant les thèmes romantiques de la mélancolie, dénonce des stéréotypes poussant à la caricature et à la dérision. Corbière use également d'un langage trivial qui exprime un décalage ironique. Ces deux poètes ont eu le mérite de créer des effets de distorsion, de fantaisie et de création verbale qui libèrent le langage poétique de contraintes d'expression et de morale ouvrant la voie des possibilités créatrices dans le domaine de l'image, du rythme pour les poètes du début du XX^e siècle. Lautréamont utilisa également un langage destructeur.

Le langage poétique d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski repousse ainsi des limites et lance des expérimentations qui trouvent leur expression dans la provocation, l'ironie, le trivial par un langage cru et grossier⁶⁹⁵.

Le langage poétique en s'affranchissant de cette interdiction s'ouvre à une forme de liberté. Plusieurs sensibilités apparaissent et illustrent cette tendance à la libération du langage poétique. Le groupe des « Zutistes », auquel Rimbaud appartenait, revendique, par le choix même du nom, une attitude de refus et de rejet d'une norme admise et conventionnelle. Plus encore le poème est le lieu du refus et de la mise en place des tensions. Le langage se trouve exploité dans sa diversité et sa matérialité.

Donc l'usage de l'ironie constitue un effet de décalage propre à révéler des tensions perceptibles dans le langage. Marie-Claude Lambotte définit ainsi l'ironie :

Figure de rhétorique et forme de plaisanterie, l'ironie se situe d'emblée dans un champ intentionnel par l'implicite qu'elle renferme et qui détermine sa propre condition d'existence. Si elle consiste communément à faire entendre à l'interlocuteur le contraire de ce qu'énonce l'auteur, elle se démarque de l'humour par la visée qu'elle soutient vis-à-vis du monde extérieur et la notion de sérieux qui s'y rattache⁶⁹⁶.

Par le double jeu de la parole qui occulte le sens pour mieux l'affirmer, l'ironie ne fausse le rapport entre la chose et le nom que pour nous y ramener. Hedwig Konrad propose une définition en l'appliquant aux mécanismes de la métaphore :

Les diverses métaphores qui désignent la tête dans les langues européennes, « tête », « kopf », « head » (72) soulignent le trait dominant de la forme particulière de la tête, mais

⁶⁹⁵ Le langage poétique offre donc une forme de provocation, comme nous l'avons vu, Victor Hugo préconisait de mettre un « bonnet rouge au dictionnaire », il enlevait l'interdit moral qui pesait sur la poésie et qui tenait le discours poétique à l'écart du trivial qui n'est finalement que l'expression du réel.

⁶⁹⁶ Marie-Claude Lambotte, « Ironie », Encyclopaedia Universalis [en ligne], consulté le 17 juin 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopédie/ironie>.

elles dénotent en même temps une tendance à la plaisanterie à l'ironie en comparant la tête avec des objets vulgaires. Une autre forme de l'ironie consiste à subordonner l'objet désigné sous un genre avec lequel il se trouve en rapport évident d'infériorité. C'est le cas pour le mot allemand « Zaunkönig » (roitelet) (73) ; le mot « roi » offre un contraste avec l'apparence humble de cet oiseau, et c'est évidemment cette opposition qui produit l'effet comique. Cependant il n'existe pas ici un type particulier de changement de sens, une métaphore. Seulement, le trait souligné n'est pas celui de la grandeur, de la puissance, comme le mot « roi » le fait supposer, mais au contraire celui de l'apparence frêle, chétive ; de l'oiseau. Il en est de même pour l'emploi métaphorique des noms propres⁶⁹⁷.

La hiérarchisation des différents plans de la comparaison crée le décalage des valeurs attribuées au comparé et au comparant. L'ironie révèle donc les distorsions langagières qui sont représentatives d'une vision du monde. Elle emploie, par la dissimulation, la capacité du langage à multiplier les sens pour renforcer cet effet de distorsion. Hedwig Konrad rapproche alors l'hyperbole de l'ironie⁶⁹⁸. L'hyperbole met en valeur la dualité présente dans l'ironie comme une vision efficace du monde dans sa complexité.

Aussi les poètes Apollinaire, Cendrars et Maïakovski prennent le contre-pied de ce qui est attendu et remettent en question des valeurs qui manifestent de leur part une grande provocation.

Maïakovski prend souvent Dieu comme objet de ses attaques. La provocation que l'on peut lire dans cette confrontation avec Dieu montre l'intention de déstabiliser le lecteur en lui montrant une autre réalité. De plus les bourgeois sont sa cible, ainsi que leur esprit étroit comme montrent Nikolai Khardjiev et Vladimir Trenine :

Maïakovski commença son travail poétique dans un groupe de jeunes poètes et peintres qui avaient pour programme de défendre l'esprit moderne dans tous les domaines de l'art. Les premières œuvres de Maïakovski, expérimentales par leur dessein, étaient souvent considérées par le public bourgeois et par la critique comme des curiosités comiques ou comme une injure délibérée à la poésie et aux lecteurs⁶⁹⁹.

Maïakovski a opté pour une poésie qui heurtait l'ordre établi et la bassesse, la provocation et l'humour sont pour lui deux armes efficaces.

Apollinaire a fréquemment utilisé l'ironie, avec de l'humour et une forme de dérision comme le souligne Claude Debon :

Une des résistances les plus efficaces du poète est constituée par la nature même de sa poétique, par ce qu'on a appelé le « nouveau lyrisme ». Au risque de simplifier les questions complexes, on peut le définir comme un lyrisme au second degré, c'est-à-dire un lyrisme qui à la fois s'affirme et se nie, qui se dédouble constamment en poème et distance par rapport au poème. Autrement dit encore, un lyrisme pénétré par l'ironie au sens large du terme. [...] En revanche, la pratique d'une certaine forme d'humour noir n'a pas été toujours perçue par les lecteurs. C'est le cas en particulier de certains titres, comme « Merveilles de la guerre » (p. 137), qui pouvait passer pour une provocation⁷⁰⁰.

⁶⁹⁷ Hedwig Konrad, *Étude sur la métaphore*, Paris, J. Vrin, 1958, p. 117, 118.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁹⁹ Nikolai Khardjiev, Vladimir Trenine, *La culture poétique de Maïkovski*, op. cit., p. 136.

⁷⁰⁰ Claude Debon, *"Calligrammes" de Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 143-146.

Claude Debon propose une analyse d'un aspect mal connu d'Apollinaire qui est l'humour noir comme on a pu le voir dans l'écriture de la guerre. Il rétablit les qualités littéraires d'Apollinaire déployées dans *Les Calligrammes* en montrant la richesse des niveaux de lectures du texte et relevant le lien compatible entre lyrisme et ironie. Gilberte Jacaret propose comme analyse de rattacher cette ironie à une forme de révolte. Apollinaire parvient à combiner lyrisme et ironie pour proposer une vision du monde dans sa brutalité comme lors de la guerre. Gilberte Jacaret pose une confrontation entre le lyrisme et l'ironie mais l'association des deux constitue une combinaison propre à exprimer la violence d'un monde que le poète appréhende avec une certaine angoisse : « Le lyrisme a pour fonction d'exprimer les émotions du poète qui cherche non pas seulement à communiquer mais aussi à s'ouvrir. A l'ironie qui brise l'unité du monde, le lyrisme apporte la fusion des rapports⁷⁰¹ ». Pour elle, l'ironie permet au poète de « maîtriser l'angoisse⁷⁰² ». La distanciation de l'ironie face à la réalité du monde n'occulte pas l'expression lyrique, tout comme la provocation dont Apollinaire fait preuve en exploitant comme Maïakovski le blasphème.

La provocation et la révolte poétiques mènent à l'hyperbolisation du discours qui n'hésite plus à affirmer sa liberté jusque dans l'outrance. Le mot qui accompagnait l'ironie trouve son paroxysme dans le grotesque et le rire.

Le grotesque se définit comme « une soupape » comme le propose Véronique Klauber:

Soupape de l'insécurité, le grotesque dans la littérature moderne ouvre les vannes d'un rire transformé en grimace sous la pression de l'angoisse ou du malaise, alors que la sensation d'insécurité et de l'oppression persiste chez l'écrivain et se répercute dans le public frissonnant. Sa charge comique ne suffit pas à une dénégaration efficace, mais elle permet de réagir ; le grotesque apporte moins la catharsis que la confirmation de l'instabilité de tout⁷⁰³.

Cette définition pose encore une dualité et voit le grotesque comme manifestation d'une angoisse existentielle qui éclaire la vision du monde des poètes de la modernité. Le grotesque met à l'œuvre la déformation jusqu'à la rupture et les alliances contre nature, humain et animal par exemple. Peter Por relève le « principe destructeur du grotesque » jusqu'à la « dissolution de l'œuvre » selon Kayser alors que Bakhtine relie le grotesque au rire⁷⁰⁴. Peter Por s'étonne de l'absence de la poésie lyrique dans ces deux conceptions, il explique :

[...] si une poésie lyrique marquée ou déterminée par le grotesque (que ce grotesque soit tragique ou riant, métaphysique ou corporel) a toujours existé, on la trouve surtout au XX^e siècle, elle en est même une des apparitions représentatives ; la poésie lyrique moderne n'est

⁷⁰¹ Gilberte Jacaret, *La dialectique de l'ironie et du lyrisme dans " Alcools " et " Calligrammes " de G. Apollinaire*, Paris, A. G. Nizet, 1984, p. 14

⁷⁰² *Ibid.*, p. 61.

⁷⁰³ Véronique Klauber, « Grotesque », Encyclopaedia Universalis [en ligne], consulté le 17 juin 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopédie/grotesque>.

⁷⁰⁴ Peter Por, « Le Travestissement de la tradition et / ou la création du nouveau dans *Alcools* », dans Michel Décaudin (dir.), *Guillaume Apollinaire*, 19, relire « Alcools », Paris, Lettres Modernes-Minard, 1996, p.108.

décidément plus, comme on pouvait le croire encore à l'époque du Romantisme voire du postromantisme, le genre pour exprimer un sentiment univoque⁷⁰⁵.

La confrontation qu'opère Peter Por entre grotesque et lyrisme amène à cette conclusion pertinente du rejet de l'univocité de la poésie moderne. En effet, selon lui, « Genèse et Apocalypse ne font qu'un⁷⁰⁶ » en exploitant « La maison des morts ». Il définit ainsi le grotesque d'Apollinaire :

Le grotesque apollinarien est un état, voire l'état originaire, c'est-à-dire génétique autant qu'apocalyptique du monde, et s'il se définit en tant que référence, c'est par rapport à l'idée établie de la création (artistique) du monde elle-même, en l'occurrence par rapport à l'expression lyrique elle-même⁷⁰⁷.

Le grotesque dans sa déformation et son outrance mène à la notion de rire chez Apollinaire, Cendrars et Maïakovski dans une dualité tristesse et gaieté et dans l'expression de l'excès. Dans leur rénovation du langage poétique, ils illustrent la rugosité du monde par un langage renouvelé, qui s'appuie fréquemment sur des formules choquantes et un langage empreint d'une grande trivialité. La provocation est d'abord l'effet recherché, toucher le lecteur et le faire réagir.

Cendrars emploie la provocation dans son poème *Les Pâques*, dans son face-à-face avec le Christ :

Seigneur, rien n'a changé depuis que vous n'êtes plus Roi.
Le Mal s'est fait une béquille de votre Croix.
[...]
Le soleil, c'est votre Face souillée par les crachats. (Pâq10, 13)

Il s'agit de détourner des valeurs sacrées en reprenant la souffrance et l'humiliation du Christ pour le confronter à la violence et au caractère impitoyable du monde. Cendrars manifeste un manque de respect dû à l'absence de réconfort que le Christ devait offrir par ce choix de termes très triviaux. Ainsi dans *Le panama*, il répète des jurons à caractère blasphématoire :

J'ai soif
Nom de Dieu
De nom de Dieu
De nom de Dieu (Pa47).

Cendrars n'hésite pas à détourner des valeurs religieuses, dans une forme de provocation qui traduit une profonde révolte intérieure, voire une délectation du mal.

Maïakovski emploie fréquemment la provocation dans ses poèmes, plus particulièrement dans ses poèmes de jeunesse. En effet, les poèmes les plus proches de l'esthétique futuriste illustrent ses théories. Comme Cendrars il emploie le blasphème :

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 109, 110.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 113.

Je pensais que tu étais un grand dieu plein de force,
mais tu es un ignorant, un pauvre petit dieu de rien du tout. (PO1-NP111)

La désignation et l'action peu glorieuse du Christ dans une mise en scène basée sur l'humour complètent cette idée. De même il associe trivialité et sacré comme :

A travers les maisons en flammes je serai le seul
que les prostituées porteront à bout de bras comme un objet sacré
et montreront à dieu pour se justifier (V12-30 Tout de même¹²⁹).

Maïakovski va plus loin il établit une rivalité avec Dieu qui se confond, chez lui, avec le rival amoureux et le père :

Ecoutez, monsieur dieu !
Comment n'êtes-vous pas fatigué
de baigner chaque jour vos yeux attendris
dans la gelée des nuages ?
Nous repeuplerons le paradis de petites Eves :
ordonne,
et dès ce soir
de tous les boulevards je t'amènerai
les plus belles filles.
Filous aux grandes ailes ! (PO1-NP 109, 111, 113)

Le vocabulaire injurieux qu'il emploie rabaissant la figure divine avec familiarité montre la volonté de s'établir en demiurge tout en favorisant une certaine fantaisie ironique⁷⁰⁸. La provocation non seulement n'a pas de limite mais elle suggère, par sa nécessité, qu'une nouvelle forme de poésie pour naître doit renverser les barrières et les tabous de la morale et du bon goût.

Apollinaire, comme Cendrars et Maïakovski, use de provocation dans ses poèmes. Il associe, par exemple, des idées qui mènent quasiment au blasphème comme dans l'ouverture de « Zone » :

La religion seule est restée toute neuve la religion
Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme
L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X [...]
C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs
Il détient le record du monde pour la hauteur (ALC Zone 39, 40).

Les comparaisons entre la religion et les hangars puis entre le Christ et un aviateur, qu'il appuie sur un événement précis : le Pape Pie X a béni un aviateur, par leur côté saugrenu et inattendu s'approchent du blasphème. Cette idée se retrouve d'une manière pessimiste dans

⁷⁰⁸ En effet, les poèmes futuristes n'hésitent pas à déstabiliser les goûts bourgeois :
Si on dit
créateurs
des gens comme vous [les poètes lyriques mièvres],
alors je me fiche de l'art en général. (V12-30 La confrérie des écrivains³¹³)

« Refus de la colombe » : « Mensonge », « la colombe poignardée » (CALL LUEURS DES TIRS 249). Le vocabulaire du rejet de l'Annonciade et le symbole biblique de la colombe produit dans le contexte de la guerre révèle un désespoir profond car cela remet en question l'existence même du poème et de son écriture. Apollinaire ouvre la voie à une nouvelle forme de poésie qui ne s'autorise aucune limite mais trop connue préconise une forme de liberté mêlée à un certain humour :

Ce commerçant venait de couper quelques têtes (ALC L'émigrant de Landor road105).

Le jeu sur les mots montre le choix de prendre du recul par rapport à un certain sérieux, admis, à une norme poétique sclérosante pour préconiser fantaisie et dérision mais sans occulter pour autant une certaine gravité toujours présente chez Apollinaire. En effet, il précise :

Un enfant
Un veau dépouillé pendu à l'étal
Un enfant
Et cette banlieue de sable autour d'une pauvre ville au fond de l'est (CALL ONDES178).

Cette juxtaposition de l'enfant et du veau à l'étal n'est pas sans rappeler les vers provocateurs de Maïakovski sur les enfants. On peut y voir une remise en cause symbolique de l'avenir, représenté par l'enfant, comme une certitude vacillante. Ainsi l'ironie poétique peut être lue comme une vaste remise en question, comme nous l'avons vu dans les poèmes sur la guerre avec des formules comme « Ah Dieu! que la guerre est jolie » (CALL LUEURS DES TIRS253). L'exagération de ces exclamations qui associent, comme on a pu le voir, une esthétique valorisante et la guerre, révèle un regard profondément ironique, clé de lecture d'une nouvelle poésie qui renonce à des statuts trop établis.

Le langage employé est empreint de grossièreté, traduisant la trivialité du monde du quotidien.

Pour désigner cette réalité, Cendrars emploie des mots d'un registre plus que familier :

Midi
Minuit
On se dit merde de tous les coins de l'univers (19PO79).

À travers cet exemple, on perçoit une forme de révolte et d'indignation qui peut aller jusqu'au reniement comme :

Je ne suis pas le fils de mon père (ACM129),

qui traduit l'expression instinctive d'une forme de mal-être et de désespoir. Le poète ne souhaite pas occulter la réalité mais au contraire la dévoiler dans sa laideur telle qu'elle lui apparaît. Aussi le vocabulaire est familier voire enfantin, Cendrars ne s'interdit aucun registre. Le mot employé correspond à une situation qui exige et ne s'embarrasse donc pas de tabous

ou de non-dit. Le vocabulaire sert également à désigner le quotidien dans ce qu'il a de trivial. La laideur devient objet de poésie et renvoie à Baudelaire. Faire du beau avec du laid est le mot d'ordre de Cendrars qui pousse l'idée jusqu'à consacrer deux poèmes aux toilettes :

LES TINETTES DE LA BASTILLE

Les tinettes de la Bastille servent encore dans les cachots de la caserne de Reuilly à Paris
Ce sont des pots de grès en forme d'entonnoir renversé d'environ un mètre trente-cinq de haut. (FR I. Le Formose221).

Ses poèmes explicatifs conçus comme des documentaires prennent une valeur informative tout autant que provocatrice et ironique.

Maïakovski, comme Cendrars, pousse la provocation jusqu'à l'emploi d'un langage grossier et volontairement trivial comme :

Et si aujourd'hui moi, le hun grossier,
je n'ai pas envie de faire devant vous des grimaces, alors
j'éclaterai de rire et joyeusement cracherai,
vous cracherai au visage
moi, qui les mots sans prix dilapide et galvaude. (V12-30 Voilà pour vous117)

La provocation toute futuriste s'appuie sur une apostrophe au lecteur tout à fait comparable aux soirées futuristes. Comme conclusion de son poème, il met en avant le décalage qui existe entre la parole incomprise du poète et les habitudes bien-pensantes de lecteur qui n'est pas habitué à être bousculé dans ses convictions.

Enfin dans le prologue testamentaire du dernier poème qu'il n'a pas eu le temps d'écrire, il revient sur son activité de poète :

Et peut-être vos savants
vous diront,
coiffant d'érudition
l'essaim des questions,
que vivait jadis
un chantre de l'eau bouillie,
ennemi furieux de l'eau crue. (PO4-APV519)

en montrant d'une part le jugement qu'il porte sur ses contemporains et d'autre part son activité de propagandiste qui renvoie à une trivialité tout à fait assumée de la part du poète. On peut lire, dans cette dernière adresse à ses lecteurs, l'idée récurrente de réaliser la troisième révolution de l'esprit et lutter contre le ré-embourgeoisement de la société et des valeurs dans le régime soviétique.

On perçoit dans la poésie d'Apollinaire, comme prolongement de son ironie poétique, un langage très trivial. Le monde qu'il côtoie offre des exemples de grossièreté comme :

Poisson pourri de Salonique
Long collier des sommeils affreux
D'yeux arrachés à coup de pique
Ta mère fit un pet foireux
Et tu naquis de sa colique (ALC Réponse des cosaques52).

Il fait ainsi le portrait des cosaques, or ce tableau contrasté révèle assez bien la dualité du monde à la fois empreint d'esthétique et de laideur. Les cosaques, qui répondent au Sultan, refusent, par leurs propos, l'autorité mythique du sultan. Ils symbolisent une nouvelle poésie qui rejette certains clichés poétiques et normes convenus et qui revendique sa liberté. Apollinaire emploie une forme de provocation pour rechercher de nouvelles voies poétiques. La mélancolie d'Apollinaire le pousse souvent à découvrir une laideur cachée au départ mais le rôle qu'il attribue à la poésie est bien de formuler cette réalité dans ce qu'elle a de grossier, abrupt et rugueux.

Le choix des formules choquantes traduit chez Cendrars l'expression d'une certaine violence. La description très détaillée des souffrances infligées au Christ :

Ensuite, on vous aurait forjeté aux pourceaux
Qui vous auraient rongé le ventre et les boyaux. (Pâq11),

traduit une sorte de délectation dans la violence imaginée et retranscrite. La violence de Cendrars exprime une forme de rejet instinctif comme on peut aussi le voir :

Je n'ai jamais aimé Mascagni
Ni l'art ni les Artistes
Ni les barrières ni les ponts
Ni les trombones ni les pistons (19PO81).

Cendrars emploie beaucoup de négations, il se montre plus qu'ironique, très critique et il accepte également que ce langage empreint de violences traduise également une forme de solitude du poète qui se distingue volontairement.

L'intensité que l'on peut observer dans les poèmes de Maïakovski s'illustre, comme chez Cendrars, par une certaine violence verbale. Maïakovski évoque la violence teintée d'ironie :

Entends-tu, ma douce ?
Comme il est bon
de brûler et de violer aux sons de la mitrailleuse ! (PO1-GM159),

comme manifestation d'une violence verbale, expression d'un élan excessif devant une insupportable résistance symbolique. On retrouve là les moments de crise qui attisent le caractère impatient du poète. On perçoit là le combat du poète et les obstacles qui lui semblent insupportables et qui suscitent ses accès de débordement verbal.

Le langage s'est montré à plusieurs reprises dans sa dualité, il révèle une pluralité de formes et de sens en suggérant que le renoncement à la représentation figurative s'accompagne d'une forme d'instabilité et de mouvance. Le langage poétique est donc pluriel, il opère des rapprochements fortuits en brouillant les pistes. Le lecteur doit s'adapter à cet

inattendu. Pour aller plus loin l'utilisation de registres de langue bas, trivial et soutenu contribue à montrer la diversité du langage poétique.

Cendrars en se faisant l'observateur du monde entre en contact avec le réel forcément trivial comme le suggère Henri Béhar le souligne ainsi :

La modernité que célèbre Cendrars, il la trouve essentiellement dans la poésie du fait divers quotidien. Spectacle offert au tout venant [...] ⁷⁰⁹.

Marie-Paule Berranger l'interprète comme un « refus de poétiser le réel ⁷¹⁰ » pour la « consignation brute » :

L'antilyrisme ostensible de *Documentaires* et de *Feuilles de route*, qui est en fait ce que Cendrars appelle le « lyrisme cosmique » (VA), reverse la poésie du côté de la consignation brute, de la notation exacte ⁷¹¹.

Nikolaï Khardjiev et Vladimir Trenine explicitent en ce sens la « méthode poétique » de Maïakovski : « vocabulaire démocratique et urbain, caractère hyperbolique des images, heurts des plans sémantiques bas et élevés ⁷¹² ». La poétique de Maïakovski se caractérise par le choc que crée le rapprochement inattendu de deux thèmes différents qui associent dans une même image le trivial et le sublime. Deux plans se combinent chez Maïakovski. La réalité quotidienne entre dans le poème sans le filtre d'une morale ou d'une retenue. Claire Daudin montre le vocabulaire varié d'Apollinaire :

Sans en faire un usage abusif, Apollinaire ne dédaigne pas les mots grossiers. Sa poésie est l'expression de son tempérament ; elle en reflète toute la sensibilité, comme le caractère jovial et frondeur. Car la grossièreté, chez Apollinaire, est plus souvent associée à la drôlerie qu'au sordide. Il en va ainsi du juron répété par deux fois dans « Palais », que nous avons déjà cité : « Nom de Dieu ! » dans ce même poème, l'érotisme prend des allures bouffonnes et l'on peut rapprocher de la tradition gauloise rabelaisienne ses vers :

« Dame de mes pensées au cul de perle fine

Dont ni perle ni cul n'égale l'Orient » (p.34)

« La Chanson du Mal-Aimé », dans laquelle domine un lyrisme déchirant, fait place, elle aussi, à une saine grossièreté qui semble revigorer le poète, comme dans la « Réponse des Cosaques Zaporogues », ou dans ce vers qui introduit une note d'humour sans laquelle l'émotion risquerait de virer au pathos :

« Et moi j'ai le cœur aussi gros

Qu'un cul de dame damascène » (p.26)

L'ambivalence d'Apollinaire transparaît dans le choix de ses objets poétiques, tour à tour empruntés à la modernité et à la tradition. Ainsi, il introduit en poésie des objets qui jusqu'alors n'y avaient pas leur place, et qui sont autant d'indices flagrants de sa modernité ⁷¹³.

La « drôlerie » d'Apollinaire révèle la superposition d'un vocabulaire recherché avec ce qu'il y a de plus trivial. Le sublime, le sacré, la culture livresque côtoient le juron, les réalités

⁷⁰⁹ Henri Béhar, « Débris, collage et invention poétique », dans *Blaise Cendrars*, Revue Europe, n°566, juin 1976, p. 110.

⁷¹⁰ Marie-Paule Berranger, « Du monde entier au cœur du monde » de *Blaise Cendrars*, op. cit., p. 172.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 174.

⁷¹² Nikolaï Khardjiev, Vladimir Trenine, *La culture poétique de Maïakovski*, op. cit., p. 137.

⁷¹³ Claire Daudin, *Apollinaire Alcools*, op. cit., p. 62.

matérielles, la vulgarité et la laideur du monde. La destruction d'une idée établie pour la reconstruction d'un monde, le poète met en jeu le sens dans chaque poème.

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire renversent, comme on l'a vu, des barrières, font entrer la laideur dans leurs poèmes et n'hésitent pas employer un vocabulaire cru et trivial pour désigner la réalité.

De plus le rire accompagne souvent l'expression du trivial. Henri Meschonnic évoque le rire chez Apollinaire :

S'il garde et rebâtit les ruines de désastre intérieur que sont nos fables, ces armes sont le rire, l'ironie et l'érotisme. L. C. Breunig a montré le caractère « infernal » du rire chez Apollinaire : le rire de Viviane, de Salomé, de Tristouse Ballerinet, et c'est chaque fois une femme qui rit d'un meurtre ; le rire de la femme encore qui suit le *Ah Dieu ! Que la guerre est jolie* qu'on lui a tant reproché en le comprenant mal, car *isolément*. L. C. Breunig indique ce qu'il y a là déjà du théâtre de l'absurde. Mais le rire est aussi celui des Cosaques Zaporogues, - une libération de l'ancien amour par la profanation, une coupure. Le rire, quand il est celui d'Apollinaire disant *je* et non d'un de ses personnages, est la soudaine brisure où le destin devient transparent, le moment de la clairvoyance poétique, dans le *Poème lu au mariage d'André Salmon* et l'histoire [...] ⁷¹⁴.

Le rire a un rôle de révélateur opérant comme une prise de conscience. Le « lyrisme neuf » d'Apollinaire combine une trivialité, une fantaisie qu'accentue le rire comme le souligne Gilberte Jacaret qui évoque le rire d'Apollinaire et son pouvoir :

Le rire, chez Apollinaire, peut être infernal comme dans *Salomé* et *L'adieu du cavalier* ou libérateur comme dans *La Chanson du Mal-Aimé* et dans le *Poème lu au mariage d'André Salmon*. Il peut aussi, brisant le destin, être le moment de clairvoyance poétique, le signe d'une connaissance. Il découvre alors l'absurde à la Jarry. Il abolit la logique. Il ouvre les portes à la fantaisie. Il est défense contre l'angoisse. Il voile les sentiments intenses. Il fournit un lyrisme neuf. Dans cette brisure, le destin devient transparent. Tout à coup le poète voit clair. Ce rire est la manifestation extérieure de l'ironie qui brise le lyrisme et dévoile les faiblesses qu'il dissimule. La lucidité de ce rire est, dans la résille d'images apollinariennes, lueur quand le rire est libérateur, lumière quand il est clairvoyant, mirage quand il n'est qu'en masque jeté sur l'horreur de la vie. [...] Le rire est le signe d'un mirage qui transforme l'horreur de la vie ⁷¹⁵.

Comme on peut le voir, le rire révèle la « clairvoyance » mais suggère aussi son envers, la tragédie.

Cendrars également pose comme principe un rapprochement entre la tragédie et le rire. Révélateur de l'exploration intime d'une forme de cruauté, le rire et le sourire, expression de la satisfaction, sont contigus de la souffrance.

Cette douleur extrême génère une forme de plaisir sadique. Ce sourire, miroir de l'âme, trahit la cruauté, l'image de désespoir et d'une angoisse profonde comme en témoigne le « rire effroyable » (En marge de PR35) qui fait écho à l'effroi ressenti dans la déambulation dans New York qui confronte le poète à un face-à-face désespérant avec le Christ :

⁷¹⁴ Henri Meschonnic, *Pour la poétique. III, Une parole écriture*, op. cit., p. 89, 90.

⁷¹⁵ Gilberte Jacaret, *La dialectique de l'ironie et du lyrisme dans " Alcools " et " Calligrammes " de G. Apollinaire*, op. cit., p. 25-27.

Cette dernière idée, Seigneur m'a d'abord fait sourire [le portrait du Christ peint par un Chinois]

Je vous voyais en raccourci dans votre martyre. (Pâq11)

Cendrars explore les tréfonds de l'âme dans ses aspects les plus obscurs, dans une crainte de voir surgir ses propres démons. Le rire effroyable est la manifestation paradoxale d'un aspect saisissant de son âme, d'une peur de voir de quelle cruauté il peut être capable.

Maïakovski associe parfois le rire à une situation tragique et angoissante comme dans un poème dédié aux enseignes :

Et si les constellations de « Maggi »
Se mettent à tourner avec une joie canine,
Les bureaux de pompes funèbres
vont faire défiler leur sarcophages. (V12-30 Aux enseignes83)

Le poète investit les inscriptions « Maggi » d'une joie canine, le rire et la gaieté deviennent la manifestation d'un instinct animal, qui, associé aux pompes funèbres, révèle un caractère inquiétant. Les poèmes futuristes montrent un aspect menaçant du rire dans une dimension imprévisible et incontrôlable, tel le poème « Quelques mots » comme une sorte d'autobiographie poétique livrant des clés de lecture d'un moi complexe et torturé posant la dichotomie du rire menaçant et du désespoir :

Avez-vous remarqué le flot ténébreux de la marée montante du rire
derrière la trompe de la mélancolie ? (V12-30 103)

Le caractère obscur désigne une descente en soi-même dans les tréfonds de l'âme livrant ses aspects les plus sombres un peu à la manière de Cendrars. La souffrance s'accompagne d'un rire qui par son incongruité accentue la monstruosité d'une situation traitée avec dérision. On retrouve bien là l'état d'esprit provocateur des futuristes.

Apollinaire associe aussi le rire et la mort dans une fantasmagorie surprenante qui met en scène dans une morbide atmosphère de gaieté des morts provisoirement ressuscités et des vivants mêlés. Le jeu de mots « mourir de rire » (ALC La maison des morts70) trahit cette dichotomie entre tragique et gaieté qui réactive un douloureux sentiment de perte, la résurrection des morts n'étant que provisoire, elle ne saurait cacher la profonde mélancolie que leur perte suggère et qui sert de fil d'Ariane à une poésie qui explore ce sentiment provoqué par la perte, l'absence y compris derrière le masque du rire. Si une situation prête à rire, la poésie, dans son rôle de révélateur, met au jour le désespoir latent. Si Apollinaire n'évoque pas réellement la cruauté comme sentiment intime, il ressasse plutôt la cruauté de l'épreuve du manque, de l'insatisfaction, cercle jamais rompu :

Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire (ALC Rhénanes111).

Le motif de l'éclat de rire rejoint celui d'une tristesse qui rappelle sans cesse la fragilité des moments de joie qui oscillent avec des moments où règne une forte anxiété. L'insouciance frôle le désespoir. L'apparente gaieté masque souvent une situation complexe de profonde tristesse. C'est le dernier rempart contre un désespoir grandissant qui submerge le poète. Comme le suggère aussi Cendrars avec l'évocation de Jeanne dans un portrait tout en contraste qui dessine une figure inquiète, dont les sentiments oscillent d'un extrême à l'autre :

Ce n'est qu'une enfant, blonde, rieuse et triste.
Elle ne sourit pas et ne pleure jamais ; (PR23).

Cendrars se regarde dans une image qui ressemble fort à un double, un autre que lui-même qui traduit bien l'angoisse implicite de voir ressurgir le désespoir derrière le masque de la joie.

Maïakovski possède une grande acuité dans la perception des sentiments intimes dans leur complexité. C'est pourquoi il oscille sans cesse entre rire et désespoir :

Le rire picorant
des plaisanteries
angoisse,
il monte
en zigzag
de roses jaunes
vénéneuses. (V12-30 Matin69)

La métaphore du « rire picorant » se trouve sujet du verbe « angoisse », à tel point que toute situation propice à l'insouciance qui désamorcerait la tristesse sombre inmanquablement dans une plongée désespérée, si bien que c'est le rire dangereux qui devient source d'angoisse. Et pourtant dans une tentative d'affronter ce puissant sentiment, Maïakovski n'hésite pas à revendiquer le rire dans des mots d'ordre qui invitent à l'action dans une atmosphère de joie et de bruit. Cette attitude, loin du cliché qu'une certaine critique a établi d'un poète suicidaire, déçu du socialisme, montre une volonté d'envisager l'avenir d'une façon constructive avec l'optimisme d'un homme désespéré. Plus encore le rire est aussi la marque des jeunes futuristes, amateurs de provocation. Maïakovski se veut ironique, acerbe. La gaieté offre la possibilité de se montrer combatif dans l'exposé de ses idées, dans la volonté de choquer, réformer, se révolter. Cela se manifeste par un cri hyperbolique qui a le mérite de dénoncer le petit confort, l'habitude, le quotidien qui menace de faire retomber l'élan révolutionnaire et faire sombrer le poète dans le chaos du désespoir. Toute la problématique de l'univers Maïakovski se trouve résumée ici dans l'insouciant gaieté :

Dehors
Comme des ballons d'argent,
de capitale en capitale,
lançons la gaieté,
le rire,
le tintement ! (PO1-GM201)

qui lutte contre un désespoir, ennemi menaçant généré par la banalité d'un quotidien trop souvent accepté par confort et résignation.

L'écriture se fait miroir de l'âme torturée du poète dans une quête inébranlable d'un idéal révolutionnaire. On peut considérer qu'il en est de même pour Apollinaire et Cendrars, qui privilégient l'écriture dans ce rôle d'exploration de l'âme dans ses difficiles et complexes contradictions, oscillant entre rire et angoisse. Le langage revêt alors la forme du cri.

2. 2. 1. 3. La parole-cri.

Le langage est le lieu d'expérimentations, qui, comme nous l'avons vu, amènent la parole poétique à des extrémités comme le trivial, l'ironie et le rire, expériences outrancières où la valeur poétique de la parole se trouve à la limite de disparaître. Plus encore la force de la parole est travaillée pour être dotée d'une épaisseur charnelle. Elle passe du chant mélodieux au cri.

La poésie lyrique a évolué en occultant la dimension purement musicale du chant. Mais ce genre resté lié à la voix comme le souligne Ludmila Charles-Wurtz :

La poésie lyrique se rêve donc écriture douée de toutes les caractéristiques du chant. Aussi multiplie-t-elle à son propre endroit les métaphores de l'oralité – métaphores de la parole aussi bien que du chant, puisque la poésie, d'abord chantée, puis récitée, rompt progressivement avec la voix⁷¹⁶.

Qu'elle soit chantée ou lue la poésie lyrique possède des caractéristiques de l'oralité, comme la prise de parole, la forme dialogique ou encore des signes propres à l'oral comme une ponctuation expressive, autant dire qu'elle possède une pluralité de dimensions. En tant que texte écrit, elle peut être mise en voix de telle sorte qu'elle assure une incarnation qui lui donne un caractère polymorphe.

Des poètes, comme Victor Hugo au XIX^e siècle, illustrent par leurs habitudes de déclamer leurs vers. Ludmila Charles-Wurtz le rappelle ainsi :

[...] Victor Hugo réunit fréquemment ses amis pour leur lire les textes qu'il vient d'écrire ; les poèmes de *Châtiments* font l'objet de lectures publiques pendant le siège de Paris, en septembre 1870, après la proclamation de la République ; et, au XX^e siècle, si l'audience des lectures publiques de textes poétiques est devenue confidentielle, les adaptations théâtrales de recueils poétiques drainent un public assez large⁷¹⁷.

⁷¹⁶ Ludmila Charles-Wurtz, *La poésie lyrique*, op. cit., p.106.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 107.

La trace écrite s'efface au profit d'un dialogue entre le poète qui déclame son propre poème et le lecteur auditeur et récepteur du texte dont il ne perçoit que la dimension orale dans le cadre de ce genre de performance. Cet échange renforce la dimension dialogique du genre lyrique. Claude Debon analyse le poème « Les femmes » :

Le poème nous offre par ailleurs ce que l'on peut appeler des indices d'une mise en voix. D'abord, ce qui saute aux yeux, les marques visuelles du changement typographique, avec l'alternance du romain et de l'italique. Les vers et les tirets – unique marque de ponctuation dans tout *Alcools* avec quelques points d'exclamation – forment une deuxième indication visuelle pour la mise en voix, puisqu'il correspond traditionnellement à des pauses. À cela s'ajoute des marques sonores : les rimes (visibles également) et les récurrences phonétiques, par exemple la modulation des phonèmes [i], [l] et [z], mais également encore les vers, alexandrins dont les coupes provoquent des pauses ou des accents variés.

Au croisement de ces marques visuelles et sonores vont naître des effets de surprise que la lecture à voix basse ou haute ne peut éluder. (Poème *Les femmes*)⁷¹⁸

Le poème-conversation comme genre met en scène des bribes de conversations qui font du poème la trace écrite d'une oralité, représentée par les paroles destinées à la disparition sans cela. De plus Jacqueline Gojard analyse la question de l'énigme chez Apollinaire :

On sait par les Archives de la parole qu'Apollinaire psalmodiait ses poèmes d'une voix monocorde, tel un chantre faisant valoir le phrasé aux dépens de toute accentuation expressive ou référentielle.

En fait, l'écriture poétique inverse les mécanismes de l'énigme. Au lieu de réduire le texte à un mot, elle suscite des interprétations multiples. Le lecteur naïf qui aura vu une image dans les trompettes marines ne se trouve pas pris au piège d'un système binaire relevant du vrai ou du faux. Selon un jeu dont il est coutumier, Apollinaire convoque deux sens à la fois, l'un particulier, l'autre conforme à l'usage⁷¹⁹.

Le choix particulier de la mise en voix monocorde d'Apollinaire révèle la pluralité des lectures et donne une dimension orale au poème. Apollinaire donne une clé de sa poétique en déclamant ses vers et en proposant une « lecture ouverte ».

Maïakovski a accordé aussi une attention toute particulière à la dimension orale de ces textes. Claude Frioux en témoigne :

Il est vrai néanmoins que la vie spirituelle de Maïakovski avait une dimension particulière, une transparence totale à l'existence immédiate, à l'actualité en mouvement, à la présence vivante de l'art incarné par la voix et le geste. Il n'y avait pas place en lui pour le recul, la retraite, les coins d'ombre où l'on se souvient et où l'on médite⁷²⁰.

La diction chez Maïakovski se fait expressive, donnant une dimension charnelle. Elsa Triolet témoigne de ses qualités d'orateur :

Dans la poésie française, des poètes tels qu'Apollinaire ont, eux, évité les étroites limites d'expression que possède la ponctuation, en la supprimant tout à fait. Ici, l'incertitude donne aux mots un balancement, un rapprochement et des accents inattendus.

⁷¹⁸ Claude Debon, « Les voix dans *Alcools* », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures contemporaines », 1996, pp. 32, 33.

⁷¹⁹ Jacqueline Gojard, « Énigme et interprétation dans *Alcools* », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures contemporaines », 1996, p. 50.

⁷²⁰ Claude Frioux, *Maïakovski par lui-même*, op. cit., p. 45.

Mais Maïakovski a livré en même temps la clé de sa poésie : la voix ! C'est lui-même qui a porté, à travers toute l'U.R.S.S., dans des centaines et des centaines de soirées, ses poèmes et la manière de les dire, imitée par tous ceux qui l'ont entendu, qui de leur côté ont propagé propagent encore par la voix ses poèmes et la manière de les comprendre. La poésie de Maïakovski a gagné l'U.R.S.S. comme un feu de forêt.

La voix ! C'était encore un argument contre sa poésie, il venait de tous ceux qui veulent une poésie à lire sous la lampe. Pourtant personne ne les empêche de continuer, pas même Maïakovski. [...] Maïakovski tenait essentiellement à être compris par le plus grand nombre d'auditeurs⁷²¹.

Nous constatons l'importance de la mise en voix du poème assumée par le poète russe lui-même pour véhiculer un message. Dans la présence affirmée par sa puissante déclamation, il renforce son appartenance à son époque. Maïakovski s'adresse à l'avenir. À l'opposé d'Apollinaire qui laisse la porte ouverte à des interprétations possibles, Maïakovski accentue un message qui se déploie dans un sens ouvert. Béatrice Picon-Vallin opère un rapprochement entre le théâtre et la poésie :

La poésie et le théâtre de Maïakovski entretiennent d'étroits rapports, tissés d'échos, de reprises. Ils sont liés entre eux par plusieurs éléments : la théâtralité du lyrisme de maïakovskien d'abord, le caractère oral de ces deux arts ensuite, associés par la voix du poète qui a besoin de *dire* ses œuvres (poèmes ou pièces) devant un public, en complétant l'écriture par sa diction personnelle, par ses intonations et la puissance de son timbre, enfin l'engagement du créateur dans la vie de la jeune république soviétique – journalisme, affiches –, activité qui nourrit les deux genres⁷²².

Elle montre la portée de la voix et de la parole du poète. Le corps est sollicité dans sa dimension expressive. Maïakovski synthétise bien, par son expérience d'orateur, écrit et oralité⁷²³. L'expressivité recherchée renforce la vigueur du message, la parole s'assimile alors un cri. Jean-Michel Maulpoix explique l'opération poétique qui fait du cri, charnel et éphémère, un chant qui formalise le cri originel. Jean-Michel Maulpoix parle alors de « cri enchanté » :

Parce qu'il prend appui sur le silence, naît et s'élabore en lui, puis s'élance musicalement, sans le rompre, mais en continuant d'en répandre les échos, à la conquête de l'inexprimable, le lyrisme autorise la transition du cri vers le chant. Maurice Merleau Ponty a défini la poésie comme « une modulation de l'existence » car elle ne se réduit pas à une simple expression de sentiments ou de pensées, mais révèle la « manière d'être fondamentale » du sujet :

Elle se distingue du cri parce que le cri emploie notre corps tel que la nature nous l'a donné, c'est-à-dire pauvre en moyens d'expression, tandis que le poème emploie le langage, et même un langage particulier, de sorte que la modulation existentielle, au lieu de se dissiper dans l'instant même où elle s'exprime trouve dans l'appareil poétique le moyen de s'éterniser. [Phénoménologie de la perception]

Le chant poétique serait un cri modulé, accompli par la forme : venue du corps, issu du plus intime, il ne s'évanouit pas dans l'espace de la profération pure, mais s'articule sur la page. Il devient objet d'art en contraignant à « patienter » l'émotion qui l'a suscitée, en la retardant et

⁷²¹ Vladimir Maïakovski, *Vers et proses*, op. cit., p. 25, 26.

⁷²² Béatrice Picon-Vallin, « Le dispositif utopique dans le théâtre de Majakovskij », dans Catherine Depretto-Genty (dir.), *Figures de Majakovskij*, *Revue des études slaves*, Paris, Institut d'études slaves, Tome 68, fasc. 2, 1996, p. 201.

⁷²³ Henri Meschonnic rappelle ceci : « Maïakovski a la typographie de sa diction, la diction de sa typographie ». Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 313.

la faisant souffrir, de sorte qu'elle se précipite dans le langage, ou qu'il se précipite en elle qui est *déjà* langage. Devenu le chant, le cri n'est plus l'expression spontanée, éphémère et solitaire d'un sentiment particulier ; il prend langue avec l'universel⁷²⁴.

Le cri devient chant. Mais dans le lyrisme moderne, on pourrait suggérer l'opération inverse où le chant devient un cri. Alain Marc analyse le cri chez Maïakovski, en le reliant à une pulsion vitale du dire, tout dire :

L'énergie est dans la rage de dire. Rage de dire et agir : tout Maïakovski. Ce qu'il dit clairement lui-même, cherchant dans ses derniers poèmes « le plus agissant ». Beaucoup sont à la recherche de la puissance. Peu la trouvent. Peut-être parce que pour cela elle doit être le point de rencontre entre signifiant et signifié. [...] Car le cri passe bien par l'image. Avec ce passage texte-image, véritable choc de la représentation. Du scriptible au visible, du scriptible devenant visible, et de l'indescriptible devenant scriptible. Indicible des profondeurs, du refoulé de ses profondeurs (le mal, l'horreur de son propre chaos), devenant visible par le, grâce au choc du dit⁷²⁵.

Le processus d'écriture apparaît bien comme le montre Alain Marc :

C'est Vladimir Maïakovski qui dévoile sa technique d'écriture, du grognement. « *Je marche, les bras ballants, en grognant tout doucement, encore presque sans paroles, tantôt je raccourcis le pas pour ne pas déranger le grognement, tantôt je me mets à grognasser plus rapidement, en mesure avec mes pas* », qualifiant plus loin sa technique de « *rythme – rumeur de fond* ». Mais qui dit également. « *Je fais des phrases sur le modèle des cris* ». [...] ⁷²⁶.

Le « grognement » se fait progressivement son poétique, qui redevient le cri formalisé, expressif que la déclamation rendra charnel, animé et humanisé. La poésie du XX^e siècle s'affirmera alors dans la parole-cri comme expression de la dissonance comme l'ont montré Apollinaire, Cendrars et Maïakovski. Ainsi Gil Charbonnier et Danielle Jaines rattachent le cri à l'amour malheureux chez Apollinaire :

Ce cri violent, [L'angoisse de l'amour te serre le gosier
comme si tu ne devais jamais plus être aimé]
qui déchire la séquence précédente minutieusement tissée, raisonnant toutes les pages d'*Alcools* et c'est dans cette mesure que *Zone* se signale comme un texte programmatique (cf. le scénario de l'amour malheureux dans *La Chanson*). L'écart entre le prosaïsme du mot « gosier » et la formulation en alexandrins exprime le tragique sans nom d'une passion amoureuse vouée à la solitude et dont le présent de l'énonciation tend à faire revivre le moment paroxystique. [...] Le langage poétique se veut révélateur des forces instinctives qui emprisonnent les êtres et c'est l'amour qui est montré sous une forme inhumaine⁷²⁷.

Le langage est bien le révélateur des sentiments cachés. Pour Cendrars le cri est rattaché à la souffrance du corps mutilé comme le montre Yvette Bozon-Scalzitti :

Le hurlement est une révolte vitale – Garnéro voulait gueuler pour protester qu'il n'était pas morts comme on le croyait – qui s'oppose à l'appel gémissant de la mère par l'homme qui va mourir : Garnéro aurait voulu « dire merde » au « *pauvre type* » qui près de lui « *appelait sa maman d'une voix geignarde et pleurnicheuse* » (399). [...] Car le cri vital de l'amputé jaillit

⁷²⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 231, 232.

⁷²⁵ Alain Marc, *Ecrire le cri*, Orléans, L'Ecarlate, 2000, p. 48.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁷²⁷ Gil Charbonnier, Danielle Jaines, *Étude sur Guillaume Apollinaire, "Alcools"*, op. cit., p. 78.

du silence « *intolérable* » résultant de la disparition – qui rend l’homme à l’enfance et le rapproche dangereusement de la mère et de la mort – tant de la voix du père que de celle de la femme [...]. Cri de révolte et de refus, le hurlement brise le silence de la résignation, de l’acceptation passive. Il est la force subversive de la parole [...] N’est-ce pas alors l’éloignement de la poésie qui désigne cet évincement du chant par le cri⁷²⁸ ?

Pour Maïakovski, Bengt Jangfeldt associe la nécessité du cri du poète à une forme de compensation du silence imposé à la foule en citant une critique de Chklovski du *Nuage en pantalon* (dans l’almanach *Vzial*) :

Chez Maïakovski, écrit-il, « la rue, jusqu’alors privée d’expression artistique, a trouvé ses mots, sa forme ». L’homme nouveau que représente Maïakovski « ne s’accroupit pas », [mais] crie. Une beauté nouvelle est en train de naître, un drame nouveau qui se jouera en place publique »⁷²⁹.

Le cri est une forme de liberté vitale et instinctive, le révélateur de la force du sentiment du poète.

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire se confrontent et confrontent leur poésie au monde moderne dans ce qu’il a de plus trivial, bas et abrupt. Cette réalité rugueuse dont parlait Rimbaud devient poétisée et entre dans un jeu d’expérimentation scripturale qui vise à tenter de rendre par les mots la violence de ce monde. La parole se fait alors cri, mêlée aux bruits. La poésie révèle la confusion du monde livré à sa violence et parfois son animalisation.

Cendrars retranscrit cette violence intrinsèque à son œuvre à plusieurs reprises :

Le bruit des portes des voix des essieux grinçant sur les rails congelés (PR22).

Le monde s’offre dans sa dimension sonore la plus confuse. Toutes sortes de bruits coexistent, les voix ne sont que des éléments appartenant au bruit du train. L’oreille perçoit ces différents sons mais ne les individualise pas réellement. Cendrars crée une sorte de tableau sonore lancinant mais le mélange des bruits induit une forme d’inquiétude due aux dangers potentiels, car on ignore la provenance de ces bruits. Le bruit dénote bien une impression de peur. Il reprend le principe de l’énumération dans le contexte de la guerre :

Les sirènes miaulent et se taisent. Le chahut bat son plein. Là-haut. C’est fou.
Abois. Craquements et lourd silence. Puis chute aiguë et sourde véhémence des torpilles.
(ACM131)

Cette succession de substantifs dépourvus de déterminants imite la chute des bombes et associe des termes sur le thème du bruit, de l’explosion et de la chute. La confusion vient de la superposition de ces termes variés. Les cris, marques d’une parole humaine, sont évoqués encore une fois sans que l’on sache d’où ils proviennent. Plus encore le bruit n’intervient qu’après une phase de silence :

⁷²⁸ Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars ou la passion de l’écriture*, op. cit., p. 185, 186.

⁷²⁹ Bengt Jangfeldt, *La vie en jeu : une biographie de Vladimir Maïakovski*, op. cit., p. 98, 99.

Accordéon des 75. Quintes. Cris. Chute. Stridences. Toux.
Et tassement des effondrements. (ACM130)

On retrouve le même principe ici :

Toutes les voix crient ensemble
Les animaux et les pierres
C'est le muet qui a la plus belle parole (PA49).

Cendrars mêle plusieurs sonorités ici humaines, animales, minérales et crée une antithèse avec « muet ». Les bruits écrits semblent représenter les bruits du monde et peut-être le cri que le poète voudrait pousser en vain.

De plus Cendrars esquivait à plusieurs reprises le fait de préciser l'origine du cri comme :

Rue de Buci on crie *L'Intransigeant* et *Paris Sports* (19PO71),

La parole-cri s'intègre dans un décor qu'elle anime auquel le poète est sensible cependant la brutalité de cette parole empêche que l'on identifie vraiment le nom de ses auteurs. Ils restent dans une forme d'anonymat propice à tous les sentiments et toutes les sensations.

Maïakovski a beaucoup utilisé la parole-cri comme signe de l'extériorisation de sentiments extrêmes. Le monde dans ce qu'il a de plus abrupt renvoie une image de violence qui se heurte à la personnalité du poète comme :

Et je crie aux briques,
j'enfonce le poignard de mots délirants
dans la chair enflée du ciel :
« Soleil !
Mon père !
Aie au moins pitié et cesse de me torturer ! [...] » (V12-30 Quelques mots...103).

On perçoit dans cet échange tout le tragique d'une rivalité qui s'exprime par une parole exclamative de désespoir. Le poète use de métaphores comme :

Les gens ont peur : de ma bouche dépassent en s'agitant
les pattes d'un cri pas mâché jusqu'au bout. (V12-30 Tout de même129),

et de comparaisons :

Le café s'est mis le mufler en sang
épais comme un cri de bête :
« Nous ensanglanterons les jeux du Rhin !
Les tonnerres des obus crouleront sur le marbre de Rome ! » (V12-30 La guerre est déclarée135),

il montre ainsi le chaos violent du monde qui s'exprime dans son langage et dans sa poésie par des exclamations et des images qui montrent confusion et animalisation du discours. Cette parole-cri du poète correspond aux cris du contexte comme on le voit :

Je contourne prudemment le poste de police

mais soudain un cri assourdissant :
« Sergent de ville !
Il a une queue ! » (V12-30 Comment je suis devenu chien¹⁹³).

Le choc du spectacle de l'animalisation du poète provoque un mouvement de confusion extrême, telle une panique de la foule qui s'exprime bruyamment. Il est intéressant de constater l'interaction entre le poète et le monde qui l'entoure, le cri, au-delà d'un mode d'expression, révèle cette violence du monde douloureusement ressenti. Dans la recherche d'une communion entre lui, le poète-prophète, et la foule, la parole sert d'échange comme en témoigne ce parallèle :

Mes paroles,
simples comme un mugissement,
vous révéleront
nos âmes nouvelles,
bourdonnantes
comme l'arc électrique. (PO1-VMT29)

La comparaison animalise la parole du poète, laissant s'exprimer l'instinct. Mais plus encore il faut faire entendre cette voix :

J'élèverai en ce jour
ma voix,
unique voix humaine,
au milieu des hurlements,
au milieu des cris aigus. (PO1-GM145).

La confusion du monde est propre à étouffer la parole du poète qui risque alors de ne pas être entendue. Il s'agit là d'une inquiétude majeure de Maïakovski, la vacuité d'un discours inefficace. Il faut voir, en effet, dans la parole populaire dirigée contre un objectif, la lutte contre le capitalisme, une force qui ne peut s'exprimer que lorsqu'elle est dirigée et canalisée comme dans *150 000 000* :

Voix des hommes,
voix des bêtes,
mugissement des rivières,
faisons monter la spirale de notre glorification.
Chantez tous, écoutez tous
le requiem solennel du monde (PO2-150M389).

Ces vers en escalier mêlant toutes les voix humaines comme animaux des opprimés permet de dessiner un mouvement épique et d'assurer l'efficacité de la parole-cri dont Maïakovski se fait le vecteur luttant contre l'inorganisation de la parole du monde.

Apollinaire, comme Cendrars, dresse un tableau sonore de la ville. Sa déambulation dans « Zone » le confronte à des rencontres variées et à l'animation qui règne le matin dans la ville comme :

Une cloche rageuse y aboie vers midi

Les inscriptions des enseignes et des murailles
Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent (ALC Zone39).

La métaphore de la cloche et l'animalisation des « plaques, avis » contribuent à manifester leur présence par des bruits forts. Apollinaire imagine qu'il s'agit de cris d'animaux. Cet ensemble sonore entretient une confusion et le poète complète sa perception par des sons qu'il imagine. L'animalisation qui s'en dégage contribue à rendre l'image du monde plus confuse.

Cette perception troublée se retrouve dans un épisode douloureux : l'expérience de la prison relatée ici :

Et quelle voix sinistre ulule
Guillaume qu'es-tu devenu (ALC À la Santé140).

La voix de la conscience du poète est désignée métaphoriquement comme le cri de la chouette. Ce cri animal est symbolique de l'effet de la prison sur l'homme, c'est-à-dire une animalisation et une déshumanisation. Comme Cendrars, Apollinaire perçoit le monde dans son caractère protéiforme qui permet d'aiguiser la sensibilité en l'intégrant dans le texte poétique. Cette diversité peut s'avérer une richesse comme il le précise dans « Vendémiaire ». Les villes personnifiées apportent une offrande, leur richesse par leurs voix. Ce mélange varié des voix s'avère enrichissant et salvateur accentuant de manière optimiste l'appétence pour la diversité du monde.

Au bruit des voix du monde se mêle la voix du poète dans les moments d'intensité dramatique, lyrique ou de crise personnelle.

Ainsi Cendrars, dans la solitude de l'épisode new-yorkais des *Pâques*, exprime tout son désarroi :

Je suis comme ce bon moine, ce soir, je suis inquiet
Dans la chambre à côté, un être triste et muet

Attends derrière la porte, attends que je t'appelle !
C'est Vous, c'est Dieu, c'est moi, — c'est l'Éternel. (Pâq5)

Les exclamations et la rupture entre les vers deux et trois dus à l'enjambement montrent un ton d'imploration de ce dédoublement désespéré entre le « je » et un être triste et muet. Le cri prend ici la forme d'une prière.

Pour Cendrars la force de l'énoncé prend la forme d'un cri qui traduit l'expression d'un instinct et d'une violence qui, par un phénomène de résurgence, ne demandent qu'à s'exprimer comme :

Les femmes roulent sous les roues
Avec de grands cris (19PO81),
Tout à coup je poussai un cri et courus sur le pont
C'est ça c'est ça
Le bleu d'outremer
Le bleu perroquet du ciel

En mêlant les cris perçus à son propre cri, Cendrars donne à la parole poétique le pouvoir d'imiter le mouvement conscient ou inconscient de sa personnalité.

Le cri représente pour Maïakovski un thème très important. Il est, au-delà du simple combat épique et politique, la marque d'un lyrisme exacerbé. Il exprime la douleur comme pendant le contexte de la guerre :

Et le soir crie,
sans jambes,
sans bras
« C'est pas vrai,
je peux encore,
hé ! [...] (V12-30 Maman et le soir tué par les Allemands141)

Le « soir » est personnifié pour exprimer toute la douleur. Le cri est aussi une marque d'impuissance comme il exprime dans cette fantasmagorie fantaisiste de jeux de rôle :

Laisse moi dans un dernier cri hurler complètement
toute l'amertume des plaintes offensées. (V12-30 Lilitchka251),
Comprenez-vous
ce cri de souffrance aux mille jours ? (V12-30 Marre265, 267).

On perçoit à travers ces exemples tout le tragique du lyrisme de Maïakovski, l'incapacité à réussir une action, transmettre une parole, se faire entendre passe par le cri et démontre la douleur et l'angoisse de l'échec. Cette parole a beau avoir une tonalité extrême, elle ne parvient pas à toucher l'autre et reste vaine. Le cri accompagne donc naturellement les moments intenses de crise comme :

Maudite !
Alors, ça ne suffit encore pas ?
Bientôt les cris vont déchirer ma bouche. (PO1-NP75),
Et, —
comme dans le naufrage d'un cuirassé,
on s'échappe de ses spasmes étouffants
par le hublot béant, —
ainsi Bourliouk,
délirant,
émerge de son œil
déchiré jusqu'au cri. (PO1-NP93),
J'entends
 ma voix,
 ma propre voix.
Le couteau de cette voix me troue les pattes.
Ma propre voix
 qui prie,
 qui implore [...] (PO3-SÇ171),
J'ai voulu crier.
 Mais le peut-on plus fort que ça ?
La voix de basse de la tempête
 l'emportera toujours.
Au secours ! Au secours ! Au secours ! Au secours ! (PO3-SÇ175).

L'échec amoureux marque de l'incommunicabilité fait monter la crise dont la violence s'exprime par des cris. Le même schéma se retrouve dont *Sur ça*. Le poète se retrouvera face à lui-même, « l'homme d'il y a sept ans », dans une confrontation tragique qui fonctionne sur un échange de paroles. La parole rebondit comme un écho et génère une souffrance qu'alimente un fort sentiment d'impuissance. On retrouve un écho à cette expression de la douleur projetée sur la foule, longtemps résignée et limitée au silence qui laisse échapper le cri. Mais ce cri n'est pas forcément le cri de révolte que Maïakovski attend, il s'agit parfois plus d'un instinct libéré comme pour la nourriture.

Le cri est également pour Apollinaire la marque d'un lyrisme malheureux. La souffrance en particulier amoureuse s'exprime par le lexique de la voix et du cri. Les images de destruction et de cassure, dont l'amour malheureux est la cause, s'associent au passé et renvoient l'amant malheureux à une perte irrémédiable. Comme pour Maïakovski, le cri se trouve à même d'exprimer une forme d'impuissance :

Chaque jour
Mon amour
Va vers toi ma chérie
Comme un tramway
Il grince et crie
Sur les rails où je vais (PL387).

Dans un jeu d'images complexes, le tramway, par une personnification qui représente par comparaison l'amour, se trouve doté d'une voix, d'un bruit et d'un mouvement qui suggèrent le désir à sens unique de l'amour du poète pour la femme indifférente. De même à la page 389, la répétition de « Cri » semble mimer un désir traité sur un mode hyperbolique. Il est à noter que dans le poème écrit en hommage à Lou qui prend la forme d'une guirlande, « Guirlande de Lou », une strophe est consacrée à la voix. La répétition de « voix » (PL391) crée un effet de litanie obsessionnelle suggère que tout le pouvoir est entre les mains de la femme aimée comme une forme de prière implorant du poète. De même dans la strophe consacrée aux cheveux :

Les lilas de tes cheveux qui annoncent le printemps
Ce sont les sanglots et les cris que jettent les mourants (PL391),

il emploie ici une métaphore qui pose un parallèle entre la saison annoncée par les cheveux et la situation tragique de la guerre, entre le lyrisme amoureux et la souffrance des soldats. Le poète-soldat dans la solitude de son quotidien dans les tranchées est sensible au bruit comme :

La lune me sert de lanterne
Un chien perdu crie à la mort (PL398).

C'est dans cet espace sonore blanc que s'inscrit le souvenir de la femme aimée qui peuple le vide comme on le voit :

Ta voix mon souvenir s'éloigne ô son du cor (PL412).

Outre l'image, c'est la voix qui finit par s'estomper sous l'effet du temps qui passe et de l'absence. Apollinaire exploite le thème de la voix pour traduire les relations avec la femme aimée. La voix symbolise un lien qui se distant et prend sens que dans l'absence irrémédiable.

Le cri devient alors un acte poétique. La disparité du monde en particulier urbain et son caractère protéiforme s'imprime dans le tissu poétique :

La cité tremble. Des cris, du feu et des fumées.
Des sirènes à vapeur rauquent comme des huées. (Pâq13)

Les anaphores et les rythmes ternaires contribuent à donner vie à un décor qui n'est jamais le même et qui génère de la fascination et donne un rythme à la poésie. On le retrouve ici :

Envergures
Fusées
Ébullition
Cris.
On dirait un avion qui tombe.
C'est moi. (19PO65),

une connotation de danger s'imprime dans cette suite de vers brefs. En effet, le vers libre épouse les soubresauts du train, les mouvements de l'âme, les voix :

Et dans les trous
Les roues vertigineuses les bouches les voix (PR25).

Tout se passe sur le même plan et sert de révélateur non seulement à la dangerosité du monde mais aussi à la violence qu'il imprime sur les êtres comme on le voit à la réaction du poète :

« Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre ? »

Mais oui, tu m'énerves, tu le sais bien, nous sommes bien loin (PR25).

Les bruits et les cris humains se confondent comme à la fin de la *Prose du Transsibérien*. L'ambiguïté demeure sur le terme de sirènes, de bateau, animal mythologique :

Affiche plus grande que toi et moi
Bouche ouverte et qui crie
Dans laquelle nous brûlons
Les trois jeunes gens ardents (Pa53),

les affiches personnifiées ne donnent pas seulement à voir des images mais une animation sonore.

Enfin Cendrars lance clairement le mot d'ordre d'oser prononcer une parole-cri :

On a beau ne pas vouloir parler de soi-même :

Il faut parfois crier (19PO66),
Oser et faire du bruit (19PO85).

C'est une invitation à l'action car la poésie invite à l'action et le vecteur le plus fort pour la violence qu'il génère est le cri.

Comme pour Cendrars, le cri se fait acte poétique pour Maïakovski. Cet acte poétique se confond avec une volonté de révolte qui se perpétue dans son œuvre comme on le voit :

Et moi, au lieu de ça,
horrifié qu'on t'ait emmenée pour t'aimer,
déchaîné,
j'ai ciselé mes cris pour en faire des vers,
joaillier déjà demi-fou. (PO1-NP123),
Mon cri est taillé dans le granit du temps
et ne cessera de gronder et de proclamer
que dans un cœur brûlé comme l'Égypte
il y a mille milliers de pyramides ! (V12-30 Moi et Napoléon155)

Ces métaphores placent la notion de cri au centre de l'engagement futuriste de l'esprit de révolte. L'une de ses préoccupations majeures est de maintenir au-delà des années la force de cette parole. L'engagement personnel s'exprime toujours sur le mode du cri. Il dénonce une parole lyrique mièvre et douceâtre et privilégie la force du discours comme :

Moi
si je hurlais de toute la puissance
de ma voix énorme,
les comètes tordraient leurs bras brûlants
et se jetteraient en bas de désespoir. (V12-30 L'auteur qui...303),
Entonnerrant le monde par la puissance de ma voix,
je marche dans la beauté
de mes vingt-deux ans. (PO1-NP71)

Les images des cris traduisent cette volonté d'exprimer au monde, tel un tribun, l'intensité de ce qui est ressenti mais cette parole se heurte à l'indifférence et l'incommunicabilité, comme on le voit :

Mon dernier cri,
toi au moins,
à la face des siècles gémis que je brûle. (PO1-NP83),

la personnification révèle la désespérante absence d'écoute. Le risque réside dans le fait que la parole-cri n'obtienne pas l'effet escompté. En effet, le rôle que le poète soviétique s'est assigné est de donner une voix à la rue, les exemples sont nombreux. Privée de voix, la rue est impuissante. La poésie de Maïakovski va devenir cette parole-cri pour transmettre l'idée de révolte. Maïakovski relie donc le registre lyrique et le registre épique dans un combat pour donner voix à la révolte et donc au peuple comme pour exprimer la crise personnelle sur le mode de l'extrême dans le souci constant de pérenniser le message.

Pour Apollinaire comme pour Cendrars et Maïakovski, la voix énonce une parole comme un acte poétique. « Vendémiaire » qu'il a choisi pour clôturer son recueil *Alcools* synthétise bien cette idée comme on le voit :

Un soir passant le long des quais déserts et sombres
En rentrant à Auteuil j'entendis une voix (ALC Vendémiaire149).

Le poète est l'être désigné à qui s'adressent les voix, il est l'auditeur privilégié de ce message énoncé. On perçoit un effet de démultiplication et de grossissement de ces voix :

Et j'écoutai longtemps tous ces chants et ces cris
Qu'éveillait dans la nuit la chanson de Paris (ALC Vendémiaire149).

qui aboutissent à des chants écrits informels qui se mêlent dans une atmosphère d'allégresse, l'expression se fait spontanée et enthousiaste. Le poète explore le thème de la vigne et les voix, chants et cris glissent symboliquement vers sa « gorge » (*Id.*). Après avoir donné la parole à toutes les villes, leur offrande et leur message de modernité, il conclut ainsi :

Ecoutez mes chants d'universelle ivrognerie (ALC Vendémiaire154).

Une forme d'universalisation termine le poème, favorisée par l'unisson et la force des paroles. La guerre sera également une expérience lors de laquelle il se fera le vecteur des cris et souffrances :

Mon amour ainsi l'ouragan
Déracine l'arbre qui crie (CALL ONDES171),
Quelques cris de flamme annoncent sans cesse ma présence (CALL OBUS COULEUR DE LUNE272).

Apollinaire devient témoin, la souffrance s'exprime par sa voix. Il est passé des chants et des cris entendus à ses propres chants. Cette voix communiquée au poète est transfigurée par lui comme une parole poétique.

Cette poésie de confusion et de mouvement est aussi une poésie du bruit. Musique symboliste dans les poèmes de *Séquences*, la poésie de Cendrars s'exprime ensuite dans le cri. Le voyage mouvementé du transsibérien mêle confusément les images, les chocs, les sursauts du train et les voix d'une façon inquiétante. Voix humaines et aboiements sont mêlés. Le cri est l'expression de soi. Parler ou non de soi, un *moi* rêvé ou réel.

Aucune tonalité adoucie ou musique ne peut convenir à la poésie de Maïakovski qui fait du cri, le mode d'expression du poète qui veut désespérément faire entendre sa voix. Dans la déclamation des vers, le poète est un habitué de la mise en voix des mots. Il devient porte-parole des masses, de l'oppression, de la douleur hurlée. Mais obtiendra-t-il une oreille attentive ? Le vers-cri est l'ultime moyen d'expansion que le poète ne peut contenir. Le cri se trouve même personnifié, dissocié du poète comme un témoin de l'impuissance. Le cri

informel devient vers dans une poésie qui module résolument les sentiments, les prières sur un ton profond, humain.

Le cri est aussi le mode d'expression qui traduit l'intensité modulée des souffrances d'Apollinaire prenant la forme d'une plainte, d'une prière saisissante par la force dégagée par le lancinant questionnement du poète en proie à une inquiétude fondamentale. Le ressassement, marque d'un imaginaire tourmenté, reprend, au paroxysme de la crise de désespoir, le cri, comme parole poétique pathétique. Mais l'absence d'écoute de l'autre, sa réponse insatisfaisante se lisent dans la prière-cri comme une parole poétique.

2. 2. 2. La déshumanisation.

Le poète se confronte au monde qui l'entoure. Son langage laisse percevoir sa volonté de transcrire d'une façon abrupte, sans fard le monde tel qu'il apparaît. La ville incarne les aspirations à un monde nouveau, l'évolution technologique et le mouvement du progrès.

2. 2. 2. 1. Le tableau de la misère

Apollinaire, Cendrars et Maïakovski arpentent le monde moderne et l'expriment dans toute sa trivialité. Or la vision proposée s'avère terrible, car elle offre le panorama d'un univers trivial et cauchemardesque comme le suggère Claire Daudin :

Pourtant, la vision enchantée ne tarde pas à se métamorphoser en cauchemar. Le clinquant de la modernité n'éclipse guère, dans les poèmes d'*Alcools*, la noirceur de l'univers urbain qui est déjà celui de l'expressionnisme, ce courant artistique auquel se rattacheront les films fantastiques de Murnau dans l'immédiate après-guerre.

Alors que la « jolie rue » de « Zone » était une vision matinale, par la suite ville et nuit sont systématiquement associées. [...] Londres apparaît d'emblée comme une cité nocturne, le brouillard renforçant l'impression de cauchemar qui se dégage de cette ville dans « La Chanson du mal-aimé ». [...] De la même façon, des bruits stridents fusent dans le noir, comme dans cette strophe de la fin de « La Chanson du mal-aimé », où le grincement du tramway, infernale créature, envahit l'atmosphère. [...] Cet univers nocturne est d'autant plus effrayant qu'y règnent la folie et l'ivresse⁷³⁰.

À la fin du XIX^e siècle Baudelaire évoque la ville et le peuple qui l'anime dans la section « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal* et dans le *Spleen de Paris*. Jean-Michel Maulpoix évoque Baudelaire et son attirance mêlée de crainte pour la ville : « un puissant

⁷³⁰ Claire Daudin, *Apollinaire Alcools*, op. cit., pp. 42, 43.

répulsif et un prodigieux excitant⁷³¹ ». Jean-Michel Maulpoix montre le lien puissant qui s'établit entre la ville et le poète. La ville s'offre comme un miroir où le poète se reconnaît :

Sur le territoire compliqué de la ville, où multitude et solitude s'avèrent en définitive convertibles, la question de l'être de l'homme est le plus cruellement posée. On s'y voit hors de soi, dans le visage d'autrui et sa misère. La foule est ainsi pour le poète un lieu de souffrance et de jouissance, celui même où « L'Héautontimorouménos » jouit de sa propre dépersonnalisation, de sa projection imaginaire en autrui, et de l'inventaire patient de ses vices :

Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux interné comme un mollusque.

La ville est entrouverte, comme un gouffre et comme un livre. Telle une figure de la conscience même, fascinée par le double appel du vide et du sens. Car, dans la ville, le vide même en vient à faire sens ; il sollicite les sens⁷³².

Il met en lumière la quête du sens. Le *moi* du poète se livre à l'expérimentation paradoxale de la solitude dans la foule. Jean-Michel Maulpoix parle même de « dépersonnalisation ». La perte de soi apparaît comme condition pour une immersion dans un univers fascinant et répugnant tout à la fois. Jean-Michel Maulpoix explique l'origine du « bizarre » et de la vie moderne :

Baudelaire va chercher le bizarre dans le spectacle de la vie moderne. Son désir de tirer le poétique du contingent le conduit à cette forme de micro-reportage moral qu'est le poème en prose. Celui-ci est le lieu le plus propice pour accueillir la modernité telle qu'il l'entend. Car on y perçoit, jusque dans sa forme même, une tension entre poésie et prose, entre l'éternel et le transitoire. Il appartient cette espèce d'oxymore formel qu'est le poème en prose de faire entrer dans l'espace du poétique les bizarreries de la cité moderne. Cette prose se définit elle-même comme « musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurte pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux modulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ». C'est dire qu'elle est souple et heurt tout à la fois. Un curieux mélange de discordances et d'harmonie⁷³³.

La ville entre comme une part essentielle dans la création d'une musicalité discordante. Dire la ville dans sa trivialité entre dans la tension du poétique et du non poétique. Cette discordance de l'harmonie poétique se dessine à partir de la confrontation à la ville, son mouvement qui induit une dynamique proche de la confusion. Le langage peut-il rendre compte de ce chaos ? Jean-Pierre Richard l'analyse ainsi :

La frénésie urbaine débouche donc sur un tohu-bohu. Aucune unité, d'ondulation ni de correspondance : la ville et tous ses habitants sont emportés par les caprices du zigzag, et soumis à la loi tragique de l'*angulaire*. Cela compose les plus surprenantes silhouettes [...]. Les corps n'ont pas été victimes d'un affaissement ni d'une fatigue. On a l'impression que « leurs membres discords », leur dos bossus, ou leurs jambes tordues ont été volontairement cassés pour les soumettre au caractère général d'angularité qui domine paysage urbain. Car Paris, royaume du dissonant, du dissymétrique, de l'impair, de tout ce qui boite, – voyez *le Cygne*, – c'est le monstre qui brise à la fois les anatomies et les destins⁷³⁴.

⁷³¹ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 94.

⁷³² *Ibid.*, p. 95.

⁷³³ *Ibid.*, p. 98.

⁷³⁴ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 156.

Jean-Pierre Richard souligne le paradoxe qui existe dans la re-naissance du paysage urbain dont la représentation insinue le caractère discordant et qui fait naître cette « fécondité seconde ». L'harmonie est à trouver dans la représentation du non-harmonieux. La confrontation avec la ville passe par le fait d'aller à la rencontre de la multitude qui offre à la solitude du poète une cadence et un rythme proche de la violence qui se caractérise par la notion d'imprévisibilité.

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire, poètes de la modernité, s'intéressent au décor de la ville. C'est le lieu d'une agitation permanente et d'une animation fascinante. Les images de multitude, de nombre et de foule sont fréquentes. Ils se font les observateurs du monde qui les entoure à la recherche d'un contact avec une idée de pluralité et de diversité.

Cendrars emploie fréquemment des termes au pluriel comme dans *Les Pâques* :

Les vitres des maisons sont toutes pleines de sang
Et les femmes, derrière, sont comme des fleurs de sang (Pâq6).

Le lecteur assiste à une véritable démultiplication des éléments du décor et des femmes qui peuplent le décor. Cela contrebalance l'idée de solitude qui accable le poète dans la *Prose du Transsibérien*, c'est le paysage du train qui subit cette opération de démultiplication :

Dans les déchirures du ciel les locomotives en furie
S'enfuient (PR25),
Et tous les trains sont les bilboquets du diable (PR27).

Tous ces termes au pluriel contribuent à créer un monde fantasmagorique où le nombre sature l'espace et le texte poétique qui déborde littéralement le poète observateur. L'enjeu du poète serait de fixer dans la mémoire tout ce qui est vu, sachant l'impossibilité de tout emmagasiner, la vitesse du train empêchant cela. En effet, Jeanne qui dort n'a pas observé, comme tente de le faire Cendrars :

Tous les visages entrevus dans les gares
Toutes les horloges (PR29).

Or l'objectif du poète réside bien dans une confrontation anonyme avec la multitude du monde comme lors du retour à Paris :

J'aime me frotter dans les grandes villes aux autobus en marche
Ceux de la ligne Saint-Germain-Montmartre m'emportent à l'assaut de la Butte
Les moteurs beuglent comme les taureaux d'or
Les vaches du crépuscule broutent le Sacré-Cœur (PR33).

Du pluriel des « trains », on passe au pluriel des « autobus ». Le poète, dans son errance urbaine, confronte encore sa solitude à la pluralité du monde.

Les images de foule et de multitude sont assez nombreuses dans l'œuvre de Maïakovski, les gens peuplent le décor de la ville en formant une masse compacte comme on le voit :

La foule - chat rapide au pelage bariolé -.
Flottait, sinieuse, attirée par les portes (V12-30 Nuits67).

La métaphore du chat animalise la foule et met en valeur l'instant prédominant. Maïakovski évoque ce peuple dans son aspect multiple et varié comme :

La population de tout l'empire :
Gens, oiseaux, mille-pattes,
Tout poil hérissé, tout pleurage dresse
Sont aux fenêtres avec une furieuse curiosité. (V12-30 Hymne165),
La foule est mouillée, comme léchée de partout.
L'air tourné à l'aigre sent la moisissure. (V12-30 Eh !229),
Sur la ville s'est étendu un énorme malheur
Et des centaines de petits malheurs. (PO1-VMT33),
Marie !
Les troupeaux des rues s'ensauvagent.
Le cou est griffé par la pression des doigts. (PO1-NP105).

Mais il le montre comme formant une unité et développant l'aspect instinctif. Ce jeu de métaphores variées met en valeur l'animalité et l'instinct d'une masse qui agit d'un même mouvement qui semble irrépressible. La ville et la rue servent de décor :

Et la ville entassée vit naître dans son rêve (V12-30 La guerre est déclarée135),
Nous élevons de nouveau avec fierté
Les tours de Babel de nos villes,
Mais dieu
fait crouler
Les villes sur les champs,
Confondant les langages.

La rue contient sa douleur en silence.
Un cri, planté dans son gosier.
Les taxis grassouillets et les calèches osseuses
se hérissent, coincés en travers de sa gorge.
La poitrine de la ville est complètement piétonne,
Plus plate que la phtisie. (PO1-NP85).

Sur la scène de la ville, le poète met en place l'acteur que représente la foule dans un mouvement de révolte. Maïakovski figure là le ferment de la révolution. De même il associe la ville à une forme de pluralité qu'il exprime ainsi :

Et du ciel, dieu affolé regarde
le hurlement de la horde humaine. (PO1-VMT33),

Au-dessus de la ville s'étend une légende de douleurs. (PO1-VMT35).

On remarque un écrasement de la ville par l'image de la douleur, symbole de l'oppression. La foule devient donc la représentation d'une révolution en germe.

Le décor urbain d'Apollinaire se caractérise également par l'impression de multitude.

Le début de « Zone » est marqué par un véritable foisonnement :

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin (ALC Zone39),
Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes
Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent (ALC Zone39)⁷³⁵.

Les énumérations de termes au pluriel :

Les inscriptions des enseignes et des murailles
Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent (ALC Zone39),

renforcent la présence de la foule qui s'oppose, comme Cendrars, à la solitude du poète :

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule
Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent (ALC Zone41).

La déambulation dans Paris en parallèle avec le bilan personnel du poète est l'occasion d'une confrontation systématique du poète aux autres. « Zone » s'achève sans que de véritables liens ne se créent. La solitude s'inscrit dans l'idée de pluralité. Cette configuration se retrouve dans d'autres poèmes comme dans ces vers :

O matelots o femmes sombres et vous mes compagnons
Souvenez-vous-en (ALC Le voyageur).

Le voyageur s'adresse aux « matelots » mais il reste bel et bien seul séparé de tous par l'éloignement volontaire de l'exilé. La même opposition entre le voyageur et la foule se trouve illustrée ici :

Quand les mains de la foule y feuillaient aussi
Sur le pont du vaisseau il posa sa valise
Et s'assit (ALC L'Émigrant de Landor road106).

La foule est aussi présentée dans l'idée de multitude et d'unité pour la masse qu'elle forme. Cette caractéristique du monde moderne, déjà perçue par Maïakovski, est observée par Apollinaire :

Et nos mains innombrables
Usines manufactures fabriques mains
Où les ouvriers nus semblables à nos doigts
Fabriquent du réel à tant par heure
Nous te donnons tout cela (ALC Vendémiaire150).

L'action commune est représentée par l'allégorie des villes, dans leur unité laborieuse.

Le monde arpenté par les poètes dégage une forme de violence, par le rythme et la cadence que lui confère son animation. Cet ensemble de villes ne génère que l'angoisse due à une impression de vacuité qui s'en dégage. Comme Maïakovski, Apollinaire projette

⁷³⁵ Apollinaire emploie des métaphores animales qui évoquent l'animalisation des éléments du décor urbain.

son angoisse sur le décor de la ville qui devient le réceptacle des sentiments, comme dans ce poème de guerre :

Les soldats s'en vont lentement
Dans la nuit trouble de la ville
Entends battre mon cœur d'amant (PL394).

On retrouve également cette sensation d'enfermement comme chez Cendrars :

Ils emplissent de leur odeur le hall de la gare Saint-Lazare (ALC Zone43).

L'espace se resserre autour des populations miséreuses qui occupent la ville, investie d'une humanité en souffrance qui suscite la pitié car elle est arpentée par d'autres personnages errants, le peuple des rues désigné avec une certaine affectivité par le choix du vocabulaire. La ville se révèle dangereuse car la rue est le lieu de tous les possibles. Les rencontres de hasard favorisent l'impression d'absence de maîtrise de son propre destin par le poète.

Cendrars est particulièrement sensible à cette animation :

Déjà un bruit immense retentit sur la ville.
Déjà les trains bondissent, grondent et défilent.

Les métropolitains roulent et tonnent sous terre
Les ponts sont secoués par les chemins de fer. (Pâq13)

À la solitude du décor new-yorkais la nuit, vient se superposer l'homme et son animation. La vie urbaine se met en branle. Le poète se trouve tout à coup confronté à une forme de confusion qui projette bruit et fureur sur le décor⁷³⁶. Cendrars exploitera régulièrement, dans ses poèmes, cette forme de violence comme dans la *Prose du Transsibérien* :

Et dans les trous
Les roues vertigineuses les bouches les voix
Et les chiens du malheur qui aboient à nos trousses
Les démons sont déchaînés
Ferrailles
Tout est un faux accord
Le broun-roun-roun des roues
Chocs
Rebondissements
Nous sommes un orage sous le crane d'un sourd...

« Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre ?

Mais oui, tu m'énerves, tu le sais bien, nous sommes bien loin
La folie surchauffée beugle dans la locomotive
La peste le cholera se lèvent comme des braises ardentes sur notre route.
Nous disparaissions dans la guerre en plein dans un tunnel

⁷³⁶ Cendrars retrouvera cette ambiance dans les *Feuilles de route* :

Toute la ville retentit de jeunes klaxons qui se saluent
De jeunes klaxons qui nous raniment
De jeunes klaxons qui nous donnent faim
De jeunes klaxons qui nous mènent déjeuner sur la plage de Guarujà (FR I. Le Formose 220),
où la répétition des klaxons dynamise l'espace réel et textuel.

La faim, la putain, se cramponne aux nuages en débandade
Et fiente des batailles en tas puants de morts (PR25).

La démultiplication des éléments observés s'accompagne d'un vocabulaire de destruction et de violence. Image métaphorique et image réelle se trouvent mêlées dans une forme de polyphonie proche de la cacophonie. Il emploiera ce principe dans les *Poèmes élastiques* :

Envergures Fusées
Ebullition
Cris:
On dirait un avion qui tombe.
C'est moi. (19PO65),

Feux
Chocs
Rebondissements
Étincelle des horizons simultanés
Mon Sexe

O Tour Eiffel
Feu d'artifice géant de l'Exposition Universelle ! (19PO67)

Dans ses descriptions, Cendrars emploie des énumérations d'éléments constituant des vers très courts et un ensemble très rythmé et violent, où la ville est donnée poétiquement à voir comme un spectacle constant de mort et de beauté.

Chez Maïakovski, la foule animée d'un mouvement de révolte se voit dotée du rôle d'occuper et de rythmer l'espace. La ville devient le cadre d'une agitation frénétique, elle supporte l'action de la foule comme :

Enfants,
Il y a encore
vous. Mais vous
grandirez.
Bientôt
Dans votre petit poing vous serrerez l'énorme
fouet,
secouant la ville de vos énormes jurons. (V12-30 Une faible consolation²⁵⁹),

voire du poète en crise qui projette sa violence intérieure sur le décor :

La rue déployait ses volutes, glapissant,
hennissant,
On sortait lubriquement trompe sur trompe.
J'ai élevé au dessus de l'hypnose agitée de la capitale (V12-30 Pour tout ça²³⁵),

et voit le déferlement irrépessible d'une population variée :

Aussitôt
les gens,
les chevaux,
les réverbères,
les maisons
et ma caserne

en foule,
par centaines,
se sont précipités dans la rue.
Rompue par les pas, la chaussée résonne.
Un invraisemblable bruit de marche agresse les oreilles. (V12-30 La révolution321)

Une certaine violence se dégage de l'évocation de la ville envahie par la faim qui correspond au caractère ombrageux du poète qui projette un lyrisme mêlé de son idéal révolutionnaire. Le bruit comme dans ces vers :

Où trouver l'amour dans un pareil tohu-bohu
c'est comme dans tout un New York d'automobiles
chercher un fer-à-cheval porte-bonheur (V12-30 Derniers vers539),
L'explosion des klaxons nous ouvre le chemin de la ville. (V12-30 La révolution325),
Que batte contre les places le piétinement des révoltes (V12-30 Notre marche341),

sert de révélateur à un sentiment de révolte enfouie qui ne demande qu'à s'exprimer. Le poète devient porte-parole de cette révolte latente et potentiellement violente, qui doit prendre la forme d'une fête urbaine :

Les rues sont trop étroites pour la tempête de gaîté.
La fête puisait sans cesse de nouveaux paradants (PO1-FV121),
La porte
a claqué.
Il est entré,
arrosé par la gaîté des rues. (PO1-FV135)

Mais le risque de sombrer dans la confusion est persistant comme ici :

Allons là-bas
Où pour sa sainteté
On a crucifié le prophète,
nous allons livrer nos corps à la danse dénudée,
sur le granit noir du péché et du vice,
nous élèverons un monument à la viande rouge. (PO1-VMT45).

Maïakovski envisage une perte de repères dans une ville transformée en théâtre d'une fête orgiaque.

Comme pour Maïakovski et Cendrars, la ville s'offre au regard d'Apollinaire dans une forme de confusion. Le décor de « Zone » est parcouru d'éléments variés qui génèrent animation et bruits :

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux il y a les livraisons à 25 centimes
[pleines d'aventures policières
Portraits des grands hommes et mille titres divers

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
Neuve et propre du soleil elle était le clairon
[...]
Le matin par trois fois la sirène y gémit
Une cloche rageuse y aboie vers midi
Les inscriptions des enseignes et des murailles (ALC Zone39),

Tu es seul le matin va venir
Les laitiers font tinter leurs bidons clans les rues (ALC Zone 43).

La foule qui entoure le poète est caractérisée par l'activité professionnelle de ses membres. Le bruit accompagne ces manifestations d'activité et crée un rythme sonore et dynamique qui là encore s'oppose à l'oisiveté du poète. Apollinaire se place dans la position de l'observateur comme dans ces exemples :

La ville est métallique et c'est la seule étoile
Noyée dans tes yeux bleus
Quand les tramways roulaient jaillissaient des feux pâles
Sur des oiseaux galeux (ALC Un soir126),
Écoute les bruits de la ville
Et prisonnier sans horizon
Je ne vois rien qu'un ciel hostile (ALC La Santé145),
Et j'écoutai longtemps tous ces chants et ces cris
Qu'éveillait dans la nuit la chanson de Paris (ALC Vendémiaire149).

Le poète se met à l'écoute, sensible à ce qui l'entoure, mis en scène comme un spectacle cadencé qui transmet un mouvement au décor. Le poème « Ville et cœur » :

La ville sérieuse avec, ses girouettes
Sur le chaos figé du toit de ses maisons
Ressemble au cœur figé, mais divers, du poète (*Il y a*335),

met en place une adéquation entre la ville et le poète. La ville, personnifiée à la manière de Maïakovski, manifeste une activité intérieure martelée comme une cadence.

Le monde que les poètes observent et parcourent se trouve donc parcouru d'une multitude et d'une animation qui dégagent de la violence.

L'un des éléments essentiels qui donne sa cadence réside dans le mouvement perpétuel qui anime le décor comme :

La cite tremble. Des cris, du feu et des fumées.
Des sirènes à vapeur rauquent comme des huées.

Une foule enfiévrée par les sueurs de l'or
Se bouscule et s'engouffre dans de longs corridors.

Trouble, dans le fouillis empanaché des toits,
Le soleil, c'est votre Face souillée par les crachats. (*Pâq*13)

Dans une confusion due au mélange des éléments qui brouillent même la perception, la foule par son mouvement incontrôlé se livre à son instinct. Le caractère hasardeux qui semble diriger ce monde en ébullition prive le poète de toute maîtrise. Il explorera les mêmes idées :

C'est une ville affreuse c'est une ville d'Italiens c'est une ville de trams et de poussière
C'est vrai qu'il y a beaucoup de trams beaucoup de poussière
Mais c'est la seule ville au monde où les Italiens n'ont pas l'air d'être italiens (FR II. São Paulo262),

Hommes femmes enfants grouillent comme si le sommeil leur était inconnu et les ménestrels [villageois mêlent le bruit de leur rebec aux beuglements des veaux et aux odeurs de raifort [des mulets (FR II. São Paulo264).

On retrouve cette impression à plusieurs reprises comme dans ces exemples :

Puis, tout à coup, les pigeons du Saint-Esprit s'envolaient sur la place
Et mes mains s'envolaient aussi, avec des bruissements d'albatros (PR19),
Dans toutes les gares je voyais partir tous les derniers trains (PR20),
Paris a disparu et son énorme flambée (PR24).

Les mouvements partent en différentes directions et présentent un caractère incontrôlé, proche d'une sorte de folie. Cendrars va plus loin avec le mouvement des trains assimilés par métaphore à des « bilboquets du diable » (PR27). Le poète quitte le cadre réaliste du déplacement du train par l'exploration d'un univers métaphorique qui met en valeur la violence du mouvement et du choc. En effet, Cendrars évoque la notion de mouvement avec l'idée du choc voire de l'explosion comme dans ces vers :

Oser et faire du bruit
Tout est couleur mouvement explosion lumière (19PO85),
Soudain les sirènes mugissent et je cours à ma fenêtre.
Déjà le canon tonne de la cote d'Aubervilliers.
Le ciel s'étoile d'avions boches, d'obus, de croix, de fusées,
De cris, de sifflets, de mélisme qui fusent et gémissent sous les ponts.
[...]
Les gens qui se sauvent dans la rue, tonitruants, mal réveillés,
Vont se réfugier dans les caves de la Préfectance qui sentent la poudre et le salpêtre.
(ACM129),
Les sirènes miaulent et se taisent. Le chahut bat son plein. Là-haut. C'est fou.
Abois. Craquements et lourd silence. Puis chute aiguë et sourde véhémence des torpilles.
Dégringolade de millions de tonnes. Eclairs. Feu. Fumée. Flamme. Accordéon des 75.
Quintes. Cris. Chute. Stridences. Toux.
Et tassement des effondrements. (ACM130)

La conséquence de l'atmosphère de confusion qui règne et qui déborde littéralement le texte poétique provoque un mouvement tout à fait incontrôlé de foule, d'éléments cosmiques. Il faut un stimulus pour provoquer instinctivement une forme de désordre.

Maïakovski envisage la révolte sous la forme d'un mouvement qui entraîne tout sur son passage. D'abord il caractérise la foule par la puissance qu'elle dégage comme :

Au milieu des échos de la ville on promène des bruits
sur des pneus chuchotants et des roues grondantes,
les gens et les chevaux sont seulement des grooms, suivant
les lignes des nattes fuyantes.

Les petites filles promènent des petits bruits,
le camionneur des caisses de tohu-bohu.
Le trotteur en tunique à carreaux passe dans un frôlement,
un tramway fait clapoter des roulements d'orages. (V12-30 Petits bruits...113)

Par la globalité ainsi exprimée, la foule est mue par un élan commun capable de renverser les plus grandes puissances. L'exemple le plus révélateur de cette idée se trouve dans le poème de *150 000 000* consacré à la révolution :

La révolution
va lancer contre les boulangeries la faim des foules. (PO2-150M319).

Le poète s'efface derrière les cent cinquante millions d'habitants de la Russie, considérés comme les auteurs de ce poème. Il met en scène un mouvement de foule par le biais d'hyperboles, de noms au pluriel et de vers en escalier. Le registre épique prend toute son ampleur dans ce mouvement de foule qui se doit de galvaniser un peuple que la parole du poète doit dynamiser.

Apollinaire, pour achever l'animation du décor, évoque le mouvement. On peut remarquer plusieurs types de mouvements. L'une des spécificités d'Apollinaire réside dans le motif du cortège comme :

Te souviens-tu du long orphelinat des gares
Nous traversâmes des villes qui tout le jour tournaient
Et vomissaient la nuit le soleil des journées (ALC *Le voyageur*78),
O vous chers compagnons
Sonneries électriques des gares chant des moissonneuses
Traîneau d'un boucher régiment des rues sans nombre
Cavalerie des ponts nuits livides de l'alcool
Les villes que j'ai vues vivaient comme des folles

Te souviens-tu des banlieues et du troupeau plaintif des paysages (ALC *Le voyageur*79).

Le schéma est le même, le déplacement d'une foule à travers la ville. Des indications spatiales concernant la ville se trouvent réparties tantôt renvoyant au réel, tantôt à une forme d'imaginaire. Les poèmes se construisent par addition d'éléments, personnifications, paroles rapportées, tandis qu'un personnage, en l'occurrence le poète ou son substitut le musicien, Orphée, se distingue. Il devient l'observateur de ce mouvement qui traverse la ville, comme une sorte de guide spirituel⁷³⁷. Le poète donne en quelque sorte un élan au monde qui l'entoure. Cet élan, en sens inverse, se communique au poète par ce que dégage la ville comme dans ces exemples :

La foule en tous les sens remuait en mêlant
Des ombres sans amour qui se traînaient par terre
Et des mains vers le ciel plein de lacs de lumière
S'envolaient quelquefois comme des oiseaux blancs (ALC *L'Émigrant de Landor road*105),
Sur le Boulevard de Grenelle
Les ouvriers et les patrons

⁷³⁷ En parallèle, Apollinaire évoque les saltimbanques :

Dans la plaine les baladins
S'éloignent au long des jardins (ALC *Saltimbanques*90),
Je descendis dans la rue pour aller voir les saltimbanques (CALL *ONDES*193).

Les artistes toujours en voyage sont dans un perpétuel déplacement, par une foule qui reste sur un point fixe. La caractéristique des artistes est d'être toujours en mouvement.

Le mouvement de la ville présente alors une forme de confusion, un caractère imprévisible qui peut désorienter le poète-promeneur.

Apollinaire interprète donc le thème de l'animation du monde par un double mouvement, celui de la ville et de sa modernité et celui du poète-chanteur de ce monde nouveau.

L'agitation de la ville s'accompagne de la mise en scène de toute une série d'errants et de marginaux, incarnations de la misère, la zone, la marge dans laquelle se dessine la représentation s'exprime de l'indicible, du non poétique. Jean-Michel Maulpoix évoque cette plongée dans un univers de « déréluction » :

« Avec son absence de végétation, sa laideur, son asphalte, sa lumière artificielle, ces effondrements de pierre, ses péchés, sa solitude dans les tourbillons humains », avec son électricité, son gaz (« dispensateur moderne de l'extase » dira Mallarmé), son goudron, son charbon et ses machines à vapeur, la cité concentrée donne en spectacle le moderne dans tous ses états, tels qu'ils se caractérisent par « une diminution progressive de l'âme et une domination progressive de la matière ». C'est le lieu de l'actuel, de l'hétérogène, de la discordance, du télescopage, de la surprise, de la bizarrerie. [...] L'expérience limite de la ville est en effet la déréluction : une chute perpétuelle dans le sans-fond de la modernité. « Hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, bain », la ville devient chez Baudelaire une accumulation de lieux maudits, ou plus simplement de « mauvais lieux ». Elle se personnifie volontiers sous les traits d'une « énorme catin ». Elle fascine et horripile à la fois en jetant au visage « l'horreur de la farce humaine ». [...] Car la grande ville propose avant tout un espace où rôder⁷³⁸.

La ville, lieu de souffrance, offre le visage de la misère. Elle est parcourue par des personnages qui symbolisent une forme de déchéance. La pauvreté s'illustre par ces personnages errants. Claire Daudin montre l'univers d'Apollinaire :

Apollinaire semble éprouver une fascination morbide pour ces malheureuses [les femmes dans les poèmes], qu'il dépeint avec un mélange de compassion et de complaisance dans « Zone ». [...] Autres personnages qui viennent hanter la nuit des villes, cet étrange couple de matelots que l'on retrouve dans « Le Voyageur » et dans « Au Tournant d'une rue ». [...] La deuxième apparition de ces personnages souligne leur parenté avec les « femmes atroces » qui peuplent les nuits citadines d'*Alcools*. Surgissant « au tournant d'une rue », ils sont créatures de la ville plus que de la mer, et la nudité de leur cou semble une invitation au crime, place nette pour la plaie ou la cicatrice [...] Peuplée de créatures meurtries, la ville reste un lieu de solitude. Les êtres s'y côtoient mais sans communication possible [...] ⁷³⁹.

Apollinaire exprime de la compassion pour ces êtres indigents, dont il partage la souffrance. La vision de la ville moderne offre un champ d'observation et de développement d'une philosophie pessimiste de ce début de siècle. Ces personnages hors normes deviennent

⁷³⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., pp. 93, 94.

⁷³⁹ Claire Daudin, *Apollinaire Alcools*, op. cit., pp. 44-45.

personnages par leur inclusion dans le poème. Roger Navarri montre l'intérêt des poètes pour les exclus de la société :

Certes, Hugo voit dans le mendiant un être plus proche de Dieu que ne l'est l'homme bien nanti mais ce mendiant-symbole a bien peu de réalité et par ailleurs c'est bien en termes de générosité, de bonté, de charité que le poète envisage le problème des pauvres. Il faut attendre Baudelaire pour qu'apparaisse le sentiment que l'Artiste – lui aussi seul et méprisé par la Société est véritablement le frère de tous les déshérités, des vaincus, des exilés, des déracinés, de tout ceux que les sociologues appellent « les marginaux » et qui hantent : « les plis sinueux des vieilles capitales ». [...] Avec Rimbaud le thème prend une autre dimension. En effet si « l'homme aux semelles de vent » se sent proche de ceux qui vivent plus ou moins en marge de la société ce n'est pas toujours parce qu'il voit en eux des victimes résignées mais aussi parce que parmi eux se trouvent des hommes qui ont le courage de refuser de faire partie de la « race inférieure », celle qui se plie à toutes les contraintes, qui est prête à subir toutes les tyrannies. [...] Mais c'est au cours des premières années du XX^e siècle, à l'époque où Apollinaire écrit « Alcools », que le thème va connaître de nouveaux développements en poésie. En effet un certain nombre de poètes, se réclamant du Naturisme et surtout de l'Unanimité, cherchent à échapper à l'atmosphère confinée et en quelque sorte « hyper littéraire » des cénacles décadents afin de prendre « possession du monde » sous tous ses aspects d'aller vers les hommes véritables aux prises avec les difficultés réelles de la vie où – ce qui nous intéresse surtout ici – qui doivent d'être restés eux-mêmes au fait d'avoir vécu en marge de la société bourgeoise⁷⁴⁰.

L'évocation de l'homme en marge appartient donc à une tradition littéraire, elle permet au poète de se situer dans le monde et le réel et de s'interroger sur la place de l'individu. La sympathie pousse le poète à accorder une place aux individus rejetés mais plus encore le mendiant s'offre comme un miroir au poète :

Les prostituées et accessoirement les souteneurs font également partie de ce monde marginal, de cette « zone » – n'est-ce pas là une des significations du titre ? – Où viennent échouer les inadaptés, les instables ou ceux que la machine sociale a broyés. Après avoir erré presque toute la nuit le poète « mal-aimé » va essayer de trouver quelque chaleur humaine « devant le zinc d'un bar crapuleux » en prenant un café à deux sous parmi les malheureux. Là il rencontrera une de ces « pauvres filles au rire horrible » pour lesquelles il éprouve « une pitié immense » et auprès d'elles aura un instant l'illusion d'être moins seul. « J'aimais les femmes atroces dans les quartiers énormes » écrit Apollinaire dans le poème intitulé « 1909 » car plus encore que les saltimbanques – souvent évoqué dans un cadre bucolique – ou que les émigrants – qui se rassemblent surtout dans les gares et dans les ports – les prostituées sont filles des grandes villes [...]⁷⁴¹.

Le rejet de la culture bourgeoise, du bon goût, explique en effet en partie l'attitude bienveillante et provocatrice envers la misère. Apollinaire a le besoin de se heurter à cette forme de trivialité qui révèle la laideur du monde mais aussi son instabilité. Apollinaire y projette ses propres angoisses de déraciné.

Cendrars s'est également intéressé à des êtres difformes, marqués par les événements de leurs destinées hasardeuses comme le souligne Yvette Bozon-Scalzitti :

Les nouvelles de Cendrars sont peuplées de mutilés de toutes sortes dont la plupart sont les héros de l'histoire et non des personnages secondaires. Dans « Le Saint inconnu », la

⁷⁴⁰ Roger Navarri, « Poète du déracinement », dans *Apollinaire*, Revue Europe, 451-452, nov. déc. 1966, pp. 133, 134.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 138.

difformité du sacristain équivalait à une amputation [...]. Dans « L'Amiral », Felicia a comme Pompon une tête de chien, une face de bouledogue » défigurée qu'elle est par une cicatrice qui partage « très exactement son visage en deux » [...]⁷⁴².

Dans les œuvres de Cendrars, Maïakovski et Apollinaire, le paysage urbain moderne est peuplé d'êtres marqués par une faiblesse, la misère ou encore une imperfection. Beaucoup sont des êtres incomplets voire éclopés. Ces trois poètes choisissent de montrer le réel dans toute sa laideur et son imperfection. Ainsi le corps est souvent déformé.

Cendrars exprime tout d'abord la laideur du corps comme dans ces vers :

Tu as les hanches angulaires
Ton ventre est aigre et tu as la chaude-pisse
C'est tout ce que Paris a mis dans ton giron (PR26).

Il évoque avec un paradoxe Jeanne par ce vocabulaire dépréciatif qui associe une forme d'esthétique avec la laideur. Le poète préconise alors d'adorer la laideur devenue nouvelle esthétique. Ainsi on trouve, dans des descriptions, des notations comme celle-ci :

Sorocaba Sorocaba
Le train passé il y a une petite hutte en pise
Et sur le seuil
Une femme enceinte jaune ravagée
Deux gosses (FR II. São Paulo260).

Le poète-voyageur s'arrête sur des détails triviaux n'épargnant pas à ses poèmes ce qui transfigure l'individu. De même le thème de la maladie est assez présent. Au sens propre, le poète est lui-même touché :

Seigneur, je suis tout seul et j'ai la fièvre...
Seigneur, mon lit est froid comme un cercueil... (Pâq13)

La solitude et l'angoisse provoquent cet effet sur le corps. L'activité de Jeanne, la jeune prostituée, a également un effet sur le corps :

Tous les boucs émissaires ont crevé dans ce désert
Entends les mauvaises cloches de ce troupeau galeux
Tomsk Tcheliabinsk Kainsk Obi Taichet Verkné-Oudinsk Kourgane Samara Pensa-Touloun
La mort en Mandchourie (PR26).

La maladie symbolise une sorte de contagion due au monde qui l'entoure et à sa violence contenue. Le corps malade présente un caractère malsain, voire dégradant. La poésie n'occulte pas ce qu'il y a de plus trivial. Le corps est donc souvent mis en scène, soumis à la violence comme :

A Talp100 000 blessés agonisaient faute de soins
J'ai visité les hôpitaux de Krasnoïarsk
Et à Khilok nous avons croisé un long convoi de soldats fous
J'ai vu dans les lazarets des plaies béantes des blessures qui saignaient à pleines orgues

⁷⁴² Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, op. cit., p. 11, 112.

Et les membres amputés dansaient autour ou s'envolaient dans l'air rauque
L'incendie était sur toutes les faces dans tous les cœurs
Des doigts idiots tambourinaient sur toutes les vitres (PR31).

La réalité de la guerre se lit dans la quantité traitée en hyperbole des blessures, atteintes à l'intégrité du corps. On note quasiment une délectation morbide dans l'énoncé des blessures qui amoindrissent l'individu. Dans *La Guerre au Luxembourg* :

Un blessé battait la mesure avec sa béquille
Sous le bandeau son œil
Le sourire du Luxembourg [...]
On enlève les yeux aux poupées pour réparer les aveugles
J'y vois ! J'y vois ! (GL101, 103),

les blessures sont traitées sur le ton du jeu, comme une sorte d'illusion. Mais la poésie ressasse quand même toutes ces atteintes au corps. Il est à noter que Cendrars développe une sorte de fascination pour le corps morcelé ou divisé en deux :

Un Hollandais le front coupé en deux hémisphères par une cicatrice profonde il est directeur
[du Mont-de-piété de Santiago Del Chile (FR I. Le Formose196),
Son épouse glousse et se ride du centre vers la périphérie si bien que tout son visage finit par
[ressembler à un nombril de poussah (FR II. São Paulo240).

L'individu voit son visage divisé en deux parties par une cicatrice ou une particularité physique. L'intégrité de la personne se trouve comme remise en question, l'homme est en quelque sorte un être imparfait car toujours incomplet.

Enfin Cendrars évoque des éclopés tout particulièrement dans la *Prose du Transsibérien* :

Tous les boucs émissaires ont crevé dans ce désert
Entends les mauvaises cloches de ce troupeau galeux
[...]
Hier matin
Ivan Oulitch avait les cheveux blancs
Et Kolia Nicolai Ivanovitch se ronge les doigts depuis 15 jours... (PR26)

Le contexte du voyage angoissant et de la guerre suggère ces images inquiétantes qui symboliquement révèlent l'imperfection de l'homme, éternel éclopé, privé de certaines capacités à agir.

La poésie de Maïakovski est aussi traversée d'êtres imparfaits, éclopés du monde moderne. Le corps est donc souvent montré déformé comme :

L'HOMME AU VISAGE ÉTIRÉ
Mais peut-être les choses, faut-il les aimer ?
Peut-être les choses ont-elles une âme d'un autre genre ?
L'HOMME AVEC UNE OREILLE EN MOINS
Beaucoup de choses sont cousues à l'envers. (PO1-VMT37),
Mes vieux ennemis
gras
et empâtés !

Aujourd'hui,
dans le monde entier vous ne trouverez personne
qui ait
les deux
jambes
pareilles. (PO1-VMT49)

Dans son poème *Vladimir Maïakovski tragédie*, se heurte au monde moderne qu'il représente par des déformations, des imperfections qui défigurent l'individu. Cette vision imprègne le réseau métaphorique du poème comme ceci :

Le ciel pleure
avec bruit,
sans retenue,
et le petit nuage
a au coin de la bouche,
une grimace fripée,
comme une femme dans l'attente d'un enfant
à qui dieu aurait jeté un idiot bancroche. (PO1-VMT27)

En personnifiant le ciel, il montre que tout le décor vibre. La misère défigure l'homme et ce qui l'entoure.

De plus Maïakovski développe le thème de la maladie qu'il applique aussi à la ville.

Nous,
avec un visage comme un drap mal réveillé,
avec des lèvres pendantes comme un lustre,
nous autres,
les bagnards de la ville-léproserie,
où l'or et la boue couvrent d'ulcères la peste,
nous sommes plus purs que l'azur vénitien que
baignent à la fois les mers et les soleils ! (PO1-NP89)

Cette métaphore révèle la transfiguration de la ville, représentée dans une forme de laideur et d'atteinte physique. Le poète soviétique s'attache à l'évocation du peuple des villes dans sa souffrance. Ce thème sera développé dans *150 000 000* :

Nous sommes venus par millions,
des millions de choses
mutilées,
cassées,
ruinées. (PO2-150M309)

Le peuple pauvre, affamé et exploité est appelé à se révolter contre l'injustice qui le maintient dans cet état de nécessité. Maïakovski sollicite un élan épique basé sur l'instinct du peuple opprimé.

Apollinaire, comme Cendrars et Maïakovski, montre le corps déformé, souvent par l'image de la maladie. Il l'emploie parfois sous forme d'images comme :

Quand les tramways roulaient jaillissaient des feux pâles
Sur des oiseaux galeux (ALC Un soir126).

Il associe le décor urbain et moderne à une forme de lyrisme en évoquant les yeux de la femme aimée et termine sur le caractère dépréciatif de l'adjectif « galeux » qui donne une coloration triviale et dégradée au monde. Cette image du malsain est créée dans l'interaction du décor et de ses actants. Quand il évoque les saltimbanques :

Vois-tu le personnage maigre et sauvage
La cendre de ses pères lui sortait en barbe grisonnante
Il portait ainsi toute son hérédité au visage
[...]
Cet homme portait-il ainsi sur le dos
La teinte ignoble de ses poumons (CALL ONDES194),

il met en valeur la maigreur, la maladie et la laideur de ces artistes qui vivent ou survivent du spectacle qu'ils donnent sur la scène urbaine. La description est particulièrement péjorative. Le corps, enveloppe extérieure, subit ces déformations qui l'avilissent comme en témoigne ce poème sur les prostituées :

Et la crâneuse de Clichy
Aux rouges yeux de gueulade (*Il y a*356)

Le vocabulaire familier employé et la description crue dressent un portrait sans concession, ni travestissement d'une réalité du monde qui frappe l'observateur. Enfin Apollinaire évoque une forme de handicap :

A l'institut des jeunes aveugles on a demandas
N'avez-vous point de jeune aveugle ailé
O bouches l'homme et à la recherche d'un nouveau langage (CALL LA TÊTE
ÉTOILÉE309, 310).

Il y place tout un symbole, celui de la nécessité de se reconnaître et de se défaire d'une forme d'imperfection puis de trouver un nouveau langage qui lutterait contre cette forme d'incomplétude.

L'homme est présenté affaibli, voire avili par le monde qui l'entoure. *Les Pâques* développent particulièrement cette idée avec l'expérience même du poète. Cendrars affirme sa solitude et insiste sur son affaiblissement qui lui laisse une forme de fragilité. Le monde qui l'entoure provoque cette progressive dégradation. De même Cendrars projette sur les rencontres cette même idée d'avilissement :

Et les femmes, derrière, sont comme des fleurs de sang,

D'étranges mauvaises fleurs flétries, des orchidées,
Calices renversés ouverts sous vos trois plaies. (Pâq6),
Je suis triste et malade; peut-être à cause de Vous,
Peut-être à cause d'un autre. Peut-être à cause de Vous.

Seigneur, la foule des pauvres pour qui vous fîtes le Sacrifice (Pâq7),
Ce sont des bêtes de cirque qui sautent les méridiens.

On leur jette un morceau de viande noire, comme a des chiens.

C'est leur bonheur à eux que cette sale pitance.
Seigneur, ayez pitié des peuples en souffrance. (Pâq8),
Elles sont polluées par la misère des hommes.
Des chiens leur ont rongé les os et dans le rhum

Elles trempent leur vice endurci qui s'écaille.
Seigneur, quand une de ces femmes me parle, je défaille. (Pâq8).

L'être se trouve souillé, s'intégrant ainsi dans un monde lui-même laid et imparfait. Le poème s'attache alors à décrire non seulement le monde et les êtres tels qu'ils sont sans fard mais aussi dans leur aspect le plus vil. Les comparaisons qu'il emploie pour qualifier les peuples misérables se veulent dévalorisantes mais révèlent l'utilisation d'un registre pathétique. Cependant les peuples comme le poète sont abandonnés par le Christ.

Maïakovski développe également le thème de l'avilissement. Il l'applique au décor :

C'est alors seulement que la nuit, froissant les couvertures des réverbères,
s'est prélassée, lubrique et saoule,
tandis que derrière les soleils des rues s'en allait boitillant
une lune inutile et débile (V12-30 L'énorme enfer de la ville115),
La ville soudain s'est renversée
comme un ivrogne marchant sur les chapeaux,
les enseignes ont bée d'effroi. (V12-30 En auto121),
La rue s'est effondrée comme le nez d'un syphilitique. (V12-30 Tout de même129).

Maïakovski emploie toute une série de métaphores qui humanisent la ville en lui conférant le comportement d'un individu marqué par une forme d'avilissement, de chute symbolique et de déchéance. Le décor est alors peuplé de vagabonds. La question que le poète pose à la fin de son poème révèle l'angoisse de l'errance sans fin qui s'offre au mal-aimé, rejeté et qui, après le même parcours que celui du Christ, s'aperçoit de la vacuité de sa quête :

Vous tous
 que
 le fer rouge des douleurs a marqués,
venez alors vers le bourreau d'aujourd'hui. [...]
Et voilà
 que la Russie
 n'est plus un mendiant loqueteux,
 n'est plus un tas de décombres,
 de cendres d'édifices. (PO2-150M315, 317)

Là se trouve la source de toute révolte selon Maïakovski⁷⁴³.

Le monde moderne véhicule aussi pour Apollinaire une forme d'avilissement, les femmes en sont les premières représentantes. On le voit à plusieurs reprises :

⁷⁴³ Enfin il applique cette idée de l'homme imparfait dans ses poèmes consacrés à la révolution comme *Mystère bouffe*. Les prolétaires sont désignés par le terme dévalorisant d'« impurs » pour dénoncer l'avilissement que le monde capitaliste impose à l'homme. L'homme miséreux, vagabond du monde moderne, doit développer son instinct pour oser se révolter contre les « purs » qui les dépouillent, les exploitent refusant le partage du peu de nourriture qui reste après le déluge.

C'était son regard d'inhumaine
La cicatrice à son cou nu
Sortit saoule d'une taverne
Au moment où je reconnus
La fausseté de l'amour même (ALC La chanson du Mal-Aimé47),
De fausses femmes dans vos lits
Aux déserts que l'histoire accable (ALC La chanson du Mal-Aimé58),
Tu t'es promené à Leipzig avec une femme mince déguisée en homme (CALL ONDES179).

Apollinaire met en valeur la fausseté des femmes. Il leur reproche leur tromperie, leur absence de sincérité. Elles mettent une sorte de travestissement qui occulte la réalité qui devient intangible. Le monde se dérobe à l'observateur derrière des apparences trompeuses. On le voit également ici :

S'étendant sur les cotes du cimetière
La maison des morts l'encadrait comme un cloître
A l'intérieur de ses vitrines
Pareilles à celles des boutiques de modes
Au lieu de sourire debout
Les mannequins grimaçaient pour l'éternité (ALC La maison des morts66).

Les morts dans les vitrines arborent un masque, ils représentent symboliquement les vivants qui portent également un masque, un déguisement. Ainsi la poésie d'Apollinaire met en valeur la fausseté qui est une des marques de la modernité.

Le monde moderne fait effectivement naître une nouvelle génération d'individus marqués par une forme de dégradation. On peut le constater à plusieurs reprises :

J'aimais les femmes atroces dans les quartiers énormes
Où naissaient chaque jour quelques êtres nouveaux (ALC 1909 139),
De dessous l'orgue sortit un tout petit saltimbanque habillé de rose pulmonaire (CALL ONDES 195),
AU PROLETAIRE
O captif innocent qui ne sait pas chanter
Écoute en travaillant Tandis que tu te tais
Mêlés aux chocs d'outils les bruits élémentaires
Marquent dans la nature un bon travail austère (GM520).

Apollinaire reprend l'inspiration de Baudelaire en montrant comment la modernité génère des individus imparfaits et incomplets. La laideur et la douleur font partie de ce tableau d'un réel cru et trivial. La difficulté du travail et l'absence de liberté sont aussi mises en valeur par le poète. L'homme qui naît de la souffrance tient dans ses mains le monde de demain mais en porte la marque. L'absence d'insouciance se lit dans le caractère réaliste de la poésie.

L'évocation des éclopés, de la maladie, de l'affaiblissement et l'avilissement concourt à révéler la notion de manque. Les êtres qui errent dans la ville sont incomplets comme on le voit :

Je voudrais être Vous pour aimer les prostituées.
Seigneur, ayez pitié des prostituées. (Pâq9)

Les habitants de la ville sont souvent miséreux et atteints dans leur corps. Le poète insiste sur le fait qu'il leur manque un élément corporel, une capacité. Il s'agit d'artistes modestes, symbolisant un art incomplet et imparfait auquel se heurte le poète. D'ailleurs lui-même se présente ainsi :

Je suis l'homme qui n'a plus de passé. — Seul mon moignon me fait mal. — (ACM128)

La privation physique due à la mutilation se fait durement ressentir par le poète, éclopé, être incomplet qui lutte contre cette incomplétude. Dans *Les Pâques*, il se montre aussi comme :

Je chancelle comme un homme ivre sur les trottoirs. (Pâq10)

La difficulté à se mouvoir qui s'illustre par la comparaison à un homme ivre montre une faiblesse qui accompagne le poète. Ceci le rend sensible à la misère autour de lui comme celle de Jeanne :

Car elle est mon amour, et les autres femmes
N'ont que des robes d'or sur de grands corps de flammes,
Ma pauvre amie est si esseulée,
Elle est toute nue, n'a pas de corps — elle est trop pauvre.

Elle n'est qu'une fleur candide, fluette,
La fleur du poète, un pauvre lys d'argent,
Tout froid, tout sale, et déjà si fané
Que les larmes me viennent si je pense à son cœur. (PR23)

La violence exercée contre le corps par les circonstances provoque un manque, une privation, les personnages représentent une sorte de miroir pour le poète qui projette sa propre faiblesse.

Le manque s'exprime chez Maïakovski comme la marque d'une forme d'indigence. Le poète lui-même se présente ainsi :

Mais moi, avec mon âme boitillante,
je m'en irai vers mon trône
sous les voûtes usées, trouées d'étoiles. (PO1-VMT29)

Chantre du monde moderne, il se caractérise lui-même dans son imperfection. Son mouvement est entravé, il est à l'image du monde moderne et de ses habitants, pauvres et abîmés⁷⁴⁴. La didascalie :

Atmosphère joyeuse. La scène représente une ville et la toile d'araignée de ses rues. C'est la fête des pauvres. (PO1-VMT31),

met en place le décor et la fête. Cette fois la fête concerne les pauvres, cela préfigure l'appel à la révolte. Il s'agit d'abord de rassembler tous ceux qui se ressemblent tout en luttant contre les préjugés et la fausseté du monde que Maïakovski évoque :

⁷⁴⁴ L'enjeu de *Vladimir Maïakovski tragédie* est de poser la situation d'un monde divisé en deux catégories : ceux qui détiennent pouvoir et richesse et ceux qui sont caractérisés par la privation et qui sont à même de se révolter.

Dans le pays des villes, les choses sans âme
se sont proclamées maîtres et s'avancent pour nous effacer. (PO1-VMT33)

La question de l'âme est au cœur du questionnement du poète qui se présente ainsi :

Mesdames messieurs !
Rapiécez-moi l'âme
pour qu'elle ne laisse plus couler le vide. (PO1-VMT31)

L'apostrophe au peuple de la ville met en lumière le morcellement et l'imperfection dans une demande proche de la prière et de l'appel au soulèvement. En effet, les personnages de *Vladimir Maïakovski tragédie* sont tous présentés comme privés d'un élément de leur physique :

L'homme avec un œil et une jambe en moins
L'homme avec une oreille en moins
L'homme sans tête (PO1-VMT25),
Alors,
vous
qui criez que je suis un infirme ? (PO1-VMT47)

Chaque individu se caractérise par le manque et l'incomplétude. Maïakovski rend cet effet au théâtre de manière très explicite. Le monde moderne représente la scène qu'occupent ceux à qui on n'a jamais accordé de place. Le texte poétique rompt avec cette injustice.

Pour Apollinaire comme pour Cendrars et Maïakovski, la sensation de manque se lit dans le monde moderne. Les émigrants de « Zone » qui suscitent beaucoup de pitié de la part du poète :

Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres émigrants [...]
Une famille transporte un édredon rouge comme vous transportez votre cœur [...] (ALC Zone43),

sont marqués d'une forme d'indigence, ils connaissent la misère et les privations. Leur bien se réduit à un « édredon » et à l'espoir de faire fortune que le poète montre avec lucidité. L'espoir irréaliste fait vivre l'homme mais révèle toute son incomplétude. Enfin les femmes juives sont qualifiées ainsi :

Elles restent assises exsangues au fond des boutiques (ALC Zone43).

Cette privation symbolique d'espoir, quand le voyage s'est arrêté, se lit sur le corps lui aussi marqué par l'absence. On retrouve la même idée avec le saltimbanque :

Le second saltimbanque
N'était vêtu que de son ombre
Je le regardai longtemps
Son visage m'échappe entièrement
C'est un homme sans tête

Un autre enfin avait l'air d'un voyou
D'un apache bon et crapule à la fois (CALL ONDES194).

Sa misère le prive curieusement de tête aux yeux du poète-observateur mais montre la privation d'une vie vécue au jour le jour.

Apollinaire, Cendrars et Maïakovski ont ainsi manifesté une attirance pour les exclus de la société. Jacqueline Chadourne en témoigne pour Cendrars :

Il n'est, certes pas contestable que la guerre lui ait appris à aimer le peuple et à rechercher dans la zone, ainsi que dans les banlieues des villes brésiliennes les simples, les « fadas », avec une prédilection particulière pour les mauvais garçons. « D'où me vient, se demande-t-il dans *L'Homme foudroyé*, ce grand amour des simples, des humbles, des innocents, des fadas et des déclassés ? »

*Aujourd'hui ma véritable famille se compose des pauvres que j'ai appris à aimer non par charité mais par simplicité et de quelques très grandes dames que j'ai rencontrées dans la vie et à qui je suis resté fidèle comme elles me le sont restées elles-mêmes, de deux ou trois têtes brûlées comme mon vieux copain Sawo de la Légion Etrangère*⁷⁴⁵.

Cendrars a en effet peuplé son œuvre de marginaux aux parcours variés. Maïakovski s'intéresse de même aux plus démunis. Angelo Maria Ripellino l'analyse ainsi :

Debout au milieu de la foule en tumulte, Maïakovski s'érige en champion des pauvres. Il aime les humbles avec une tendresse immense [...].

Il s'entoure d'infirmités, se penche sur les malades, se sent coupable de toute la souffrance du monde, comme le héros d'un récit fantastique de Léonid Andréïev qui a frappé l'imagination de plus d'un écrivain et en particulier celle de Blok. Nous voulons parler de *La Vie de Vassili Fivéïski* (1903), qui est l'histoire de malheureux pope poursuivi par le malheur, sur lequel les hommes se décharge de leurs péchés et de leurs souffrances [...]. De même, Maïakovski rassemble les larmes de ceux qui souffrent, mais il ne peut les secourir, il ne peut porter sur ses épaules le poids écrasant de toutes les afflictions des hommes⁷⁴⁶.

Le *Mystère bouffe* résume bien la situation sociale telle que Maïakovski la représente. Le monde, envahi par les eaux se réduit à une arche qui accueille les purs, qui représentent les puissants et les impurs, les prolétaires. Cette répartition manichéenne est caractéristique de l'imaginaire maïakovskien. Maïakovski donne la parole aux exclus, peuple muet en souffrance. C'est une poétique du choc qui est mise à l'œuvre. Laurent Fourcault précise :

La poésie de la ville tient en particulier à ce que le *bas* (la rue, ses lumières et ses bruits, ses prostituées, l'usine et ses machines, ses ouvriers, et généralement tout ce qui ressortit au prosaïsme [...]) la poésie d'Apollinaire est une réhabilitation du bas dans tous les domaines, c'est-à-dire de l'*infrastructure*, de la *machinerie*. Hugo de disait-il pas déjà, génialement : « Le sublime est en bas » ? Apollinaire comprend qu'il faut restituer à ce que l'on tient d'ordinaire pour sublime – élevé, noble, divin – ses racines dans le ciel réel, c'est-à-dire dans l'indéfini sous-jacent de la métamorphose aveugle et *anonyme*⁷⁴⁷.

Le poète fait le pari de s'enfoncer dans cette déchéance. La descente dans la ville s'apparente à une chute comme le suggère Claude Debon: « En descendant dans les bas-fonds de la ville,

⁷⁴⁵ Jacqueline Chadourne, *Blaise Cendrars : Poète du Cosmos*, op. cit., p. 130.

⁷⁴⁶ Angelo Maria Ripellino, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, op. cit., p. 54, 55.

⁷⁴⁷ Laurent Fourcault, *Alcools Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 78, 79.

Apollinaire joue aux apaches de la poésie. Si le poème est provocant, c'est à la manière du mauvais garçon qui, la casquette rabattue sur les yeux, roule des épaules⁷⁴⁸». L'enfoncement dans les bas-fonds provoque des rencontres avec des êtres très abîmés par la vie qui suscitent pitié et répulsion. Marc Poupon, dans sa confrontation entre Apollinaire et Blaise Cendrars, montre ainsi cette idée de chute en analysant la complexité des relations de Cendrars avec le Christ et en montrant la descente comme une conséquence :

Tantôt le Christ paraît appeler Cendrars, tantôt il l'accompagne ou le traque dans des quartiers borgnes. Pour le rencontrer vraiment, il ne suffit pas d'avancer fébrilement ou de s'abandonner aux suggestions de la faim et de la fièvre. Cendrars le sait et déjà il désespère. Son poème n'est qu'une longue descente : vers le bas de la ville, puis dans une taverne, dans le sommeil enfin⁷⁴⁹.

Marc Poupon décrit le sentiment angoissant qui se lit dans la déambulation du poète. De même, en montrant les jeux d'influence entre un héritage littéraire et la modernité, Christine Le Quellec Cottier propose un sens symbolique et littéraire à cette idée de chute :

Ce poème n'appartient pas à la mouvance avant-gardiste, cubiste ou futuriste en vogue dans la capitale. Pourtant, le poète marqué par ses lectures symbolistes et ses références vieilles conjugue la modernité urbaine et une forme ancienne qui rattache ce poème lyrique à une sorte de primitivisme très à la mode à l'époque. Avec les rythmes lents, ses images fortement imprégnée de réminiscences médiévales, Cendrars offre à Gourmont un prolongement contemporain de son *Latin mystique*. La modernité du poème ne tient donc pas principalement à sa forme, mais à l'association décalée de la Passion du Christ à la vie dégradée dans la grande ville : l'homme, tel un Christ déchu, ne peut être sauvé. Et ce pessimisme irrévocable est aussi digne d'une modernité qui ne croit pas en la réussite de l'homme⁷⁵⁰.

Le risque de se perdre est bien là dans la mesure où l'immersion s'accompagne d'une grande confusion. Le monde urbain se caractérise par une image de pauvreté extrême qui s'accompagne d'une forme de déchéance. Les bas-fonds sont fréquemment évoqués accompagnés du motif de la chute.

Le poète Cendrars se frotte volontairement à cette misère, notamment dans les *Pâques*, comme une expérience de descente aux enfers. En effet, lui-même est pris dans ce mouvement de chute et d'enfouissement :

Je descends les mauvaises marches d'un café
Et me voici, assis, devant un verre de thé. (Pâq10),

Une foule enfiévrée par les sueurs de l'or
Se bouscule et s'engouffre dans de longs corridors. (Pâq13)

Plus la déambulation, dans New York, progresse, plus il semble s'enfoncer dans cette déchéance qu'il côtoie et partage. L'idée de perte de soi se retrouve également dans le poème : « Mon taudis de New York » (19PO78), la misère qu'il observe fait passer l'individu

⁷⁴⁸ Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après la guerre, I, Calligrammes, Le poète et la guerre*, op. cit., p. 76.

⁷⁴⁹ Marc POUPON, « Apollinaire et Cendrars », op. cit., p. 10.

⁷⁵⁰ Christine Le Quellec Cottier, *Blaise Cendrars Un homme en partance*, op. cit., p. 34, 35.

de l'humanité à l'inhumanité. Il se rappelle cette chute qu'il a vécue lui-même. Le lieu, comme les êtres humains, subissent cette dégradation. Pour Cendrars se frotter à cette déchéance, c'est-à-dire au réel tel qu'il est, représente une nécessité pour écrire :

C'est ainsi que tous les soirs je traverse tout Paris à pied
Des Batignolles au Quartier Latin comme je traverserais les Andes
Sous les feux de nouvelles étoiles, plus grandes et plus consternantes.
[...]
J'ai loué une chambre d'hôtel pour être bien seul avec moi-même.
[...]
HOTEL NOTRE-DAME
Je suis revenu au Quartier
Comme au temps de ma jeunesse (ACM127, 128).

Comme le taudis de New York, la chambre d'hôtel se distingue par son extrême modestie, il s'agit d'un dépouillement recherché, le lieu propice à la création. La vacuité du lieu permet la découverte du monde et de l'écriture.

Comme dans les *Pâques*, la déambulation ainsi entreprise dans le Paris en guerre se caractérise par une descente :

Les gens qui se sauvent dans la rue, tonitruants, mal réveillés,
Vont se réfugier dans les caves de la Préfectance qui sentent la poudre et le salpêtre
[...]
Je prends mon chapeau et descends à mon tour dans les rues noires.
Je remonte la rue Saint-Jacques, les épaules enfoncées dans mes poches (ACM129, 130).

Le décor, lui aussi dégradé, provoque cette perte de soi en donnant l'impression d'engloutir celui qui s'y perd.

Maïakovski évoque lui aussi les bas-fonds de la ville. Le caractère misérable voire sordide du décor urbain se prête à des images comme :

Chaque mot,
même les plaisanteries
qu'il éructe d'une bouche calcinée,
se précipite comme une prostituée nue
hors d'une maison publique en flammes. (PO1-NP81)

Le poète s'assimile à un élément du décor. Par provocation, le langage est comparé à une prostituée dans une véritable mise en scène. De même le chant du poète et sa muse sont dans le lieu populaire du café :

je me noie dans les boulevards, baigné de la nostalgie des sables,
car ta chanson en bas ajourés,
dans les cafés,
c'est ta fille ! (V12-30 Quelques mots...95, 97).

Ceci témoigne d'une volonté d'ancrer la poésie dans le réel et plus encore dans ce qu'il a de plus sordide. Aussi il emploie des figures telles des personnifications comme :

Soulevant d'une main son œil unique

la place borgne s'approchait furtivement.
Le ciel regardait le gaz blanc
avec le visage d'un basilic privé de vue. (V12-30 Effet de rue73),
Le réverbère chauve
retire voluptueusement
le bas noir
de la rue. (V12-30 De rue en rue77),
mais moi, Marie, je suis un homme
simplement,
craché par une nuit poitrinaire dans la main sale de la Presnia (PO1-NP105).

La transfiguration du décor qui s'anime provient d'une forme de contamination des personnages qui communiquent leur misère à ce qui les entoure. Cet intérêt pour les bas-fonds révèle déjà une poésie tournée vers les plus nécessiteux, mais elle dénonce le pouvoir de l'argent en évoquant la déchéance qu'il provoque. L'argent corrompt l'individu et les relations humaines se colorent de fausseté et d'intérêt⁷⁵¹.

On retrouve dans « Zone » d'Apollinaire la même notion de chute que chez Cendrars :

Je les ai vus souvent le soir ils prennent l'air dans la rue
Et se déplacent rarement comme les pièces aux échecs
Il y a surtout des Juifs leurs femmes portent perruque
Elles restent assises exsangues au fond des boutiques

Tu es debout devant le zinc d'un bar crapuleux
Tu prends un café à deux sous parmi les malheureux (ALC Zone43).

L'enfermement dans des lieux sordides, la déchéance de ceux qui sont au plus bas sont les caractéristiques d'un monde de la nuit. La misère se cache et le poète s'en fait le témoin, comme le montre la mise en scène du « tu » qui se confronte à cette déchéance. Cette même idée de chute se retrouve dans le poème :

Nous nous sommes rencontrés dans un caveau maudit
Au temps de notre jeunesse
Fumant tous deux et mal vêtus attendant l'aube
[...]
Nous partîmes alors pèlerins de la perdition
A travers les rues à travers les contrées à travers la raison (ALC Poème lu... 83, 84).

C'est le rôle du poète qui se dessine dans ces vers. L'errance, le cheminement et la confrontation à ces lieux de hasard et de perdition sont les conditions de formation du poète et constituent une confrontation avec le réel et une expérience du monde moderne.

Le monde moderne s'offre en spectacle au sens propre et au sens figuré comme :

Vers les quatre heures de l'après-midi
Je descendis dans la rue pour aller voir les saltimbanques (CALL ONDES193).

⁷⁵¹ Le voyage à Paris est l'occasion de se frotter à ce monde uniquement possédé par l'argent. Ceci entre dans le combat révolutionnaire.

Le poète accomplit ce mouvement de descente grâce à l'image des saltimbanques. Apollinaire dresse un parallèle entre les personnages qui peuplent le décor et celui-ci.

Cendrars arpente un New York nocturne ou un Paris en guerre et évoque des lieux sordides comme dans *Les Pâques* :

Seigneur, les humbles femmes qui vous accompagnèrent à Golgotha,
Se cachent. Au fond des bouges, sur d'immondes sofas

Elles sont polluées par la misère des hommes. (Pâq8)

Le vocabulaire employé est péjoratif, connotant enfouissement et perte. De même Jeanne dans la *Prose* provient d'un tel endroit :

Elle n'est qu'une enfant, que je trouvais ainsi
Pâle, immaculée, au fond d'un bordel. (PR23)

L'individu semble dégradé par ces lieux. Jeanne, la prostituée, poursuit son activité :

Enfièvre les banquettes et rougeois sous la table
Le diable est au piano (PR26).

La notion d'abaissement est à prendre au sens propre et au sens figuré de déchéance et de souillure. Le monde fissuré révèle alors toutes ses fragilités.

Aussi dans ses carnets de voyage que représentent les *Feuilles de route*, il s'intéresse à des lieux marqués par la laideur et la trivialité comme :

BIJOU-CONCERT

Non

Jamais plus

Je ne fouterai les pieds dans un beuglant colonial

Je voudrais être ce pauvre nègre je voudrais être ce pauvre nègre qui reste à la porte (FR I. Le Formose200),

Nous traversons des bananeraies poussiéreuses

Les abattoirs puants

Une banlieue misérable et une brousse florissante (FR I. Le Formose220),

MICTORIO

Le mictorio c'est les W.-C. de la gare je regarde toujours cet endroit avec curiosité quand j'arrive dans un nouveau pays

[...]

Les tinettes de la Bastille servent encore dans les cachots de la caserne de Reuilly à Paris (FR I. Le Formose221).

Les lieux des plus bas de la ville se trouvent poétisés avec une forme de provocation et une désignation péjorative et violente. Ses descriptions de lieux sordides reflètent une volonté d'effleurer le réel sans déguisement ni travestissement. La parole poétique véhicule la souillure qui imprime le réel.

Maïakovski évoque ce type de lieux comme :

L'Orient jetait dans un vase enflammé

les cercueils
des maisons
publiques. (V12-30 Matin71),
Mon œil sanglant
s'injecte
comme la lanterne rouge des maisons publiques. (PO1-H229).

Il met en valeur le monde de la nuit, comme une forme d'existence cachée voire honteuse. On relève une provocation mais également une opposition entre le poète et un monde dégradé et souillé. Les évocations poétiques de ces lieux possèdent une connotation érotique :

Il y avait le hurlement des cheminées comme si leur cuivre
déversait
De l'amour et du stupre.
Les canots dans les berceaux des entrées
Se serraient contre les mamelles des mères métalliques (V12-30 Port89),
La rue déployait ses volutes, glapissant,
hennissant,
on sortait lubriquement trompe sur trompe. (V12-30 Pour tout ça235),
J'irai vider mon âme
en gueulant des chansons à boire
dans un cabinet de cabaret. (V12-30 La confrérie des écrivains315)

La féminisation du décor met en valeur l'aspect lubrique et sexualisé de la ville qui réagit comme un être humain.

C'est effectivement à partir de cette chute dans les bas-fonds que naît le texte poétique comme on le voit :

Et les hommes faisaient gronder les touches des trottoirs,
tapeurs déchaînés des lupanars des rues. (PO1-GM151)

L'animation de ces lieux favorise une plongée dans ce que la ville offre de plus misérable et de plus laid et donne la possibilité de créer. Tirer du beau à partir du laid rappelle encore une fois Baudelaire.

Apollinaire, dans sa déambulation poétique, se confronte à la réalité sordide en évoquant lui aussi les bas-fonds comme le montrent ces exemples :

Au tournant d'une rue brillant
De tous les feux de ses façades
Plaies du brouillard sanguinolent

C'était son regard d'inhumaine (ALC La chanson du Mal-Aimé46, 47),
Les cafés gonflés de fumée
Crient tout l'amour de leurs tziganes (ALC La chanson du Mal-Aimé59),
Dans la Haute-Rue à Cologne
Elle allait et venait le soir
Offerte à tous en tout mignonne
Puis buvait lasse des trottoirs
Très tard dans les brasseries borgnes

Elle se mettait sur la paille
Pour un maquereau roux et rose

C'était un juif il sentait l'ail
Et l'avait venant de Formose
Tirée d'un bordel de Changai
Je connais gens de toutes sortes (ALC Marizibill77),
Un soir je descendis dans une auberge triste
Auprès de Luxembourg
Dans le fond de la salle s'envolait un Christ (ALC Le voyageur78).

L'image des cafés misérables est récurrente. De plus Apollinaire emploie des verbes de mouvement pour les appliquer aux personnes qui gravitent dans cet univers. Il semble que les lieux de perdition soient des lieux de passage, de rencontre mais il y règne une forme de déchéance et de fausseté, d'autant que l'atmosphère faite de brume ou de fumée rend le réel confus. Ces lieux représentent une tentation de se frotter au réel qui prend finalement l'aspect d'un rêve flou. On remarque également qu'une certaine fatalité est liée à ces lieux. En effet, Marizibill va et vient dans cette rue mais provient d'un bordel de Shanghai. D'un lieu de perdition à l'autre, Apollinaire relève une absence de rédemption possible. Lieux et individus sont liés dans leur déchéance et leur misère.

Le poète, dans sa descente aux enfers symbolique, part à la recherche de repères. Les lieux de perdition sont des jalons d'un parcours mêlant l'angoisse comme le suggère Cendrars :

L'aube tarde à venir, et dans le bouge étroit
Des ombres crucifiées agonisent aux parois. (Pâq12),

et simultanément l'appétence pour le monde et sa diversité :

Et tous les jours et toutes les femmes clans les cafés et tous les verres
J'aurais voulu les boire et les casser
Et toutes les vitrines et toutes les rues
Et toutes les maisons et toutes les vies
Et toutes les roues des fiacres qui tournaient en tourbillons sur les mauvais pavés (PR20).

Ces lieux sont marqués d'une forme de violence qui imprègne décor et personnages qui y déambulent. De même à la fin de la *Prose du Transsibérien*, le poète clôt l'écriture poétique du voyage par une sorte de terminus :

J'irai au Lapin agile me ressouvenir de ma jeunesse perdue
Et boire des petits verres
Puis je rentrerai seul (PR34).

Le cabaret ouvre deux perspectives, l'oubli de soi par l'alcool et la restitution nostalgique de la mémoire. Ce double élan s'inscrit dans un lieu, repère du monde et du parcours du poète.

Cette recherche de repères prend tout son sens dans *Au cœur du monde*. En effet, Cendrars, dans Paris, recherche des lieux témoins de son enfance :

On démolit des pâtés de maisons
On a change le nom des rues
Saint-Severin est mis à nu

La place Maubert est plus grande
Et la rue Saint-Jacques s'élargit
Je trouve cela beaucoup plus beau
Neuf et plus antique à la fois (ACM128).

Or les travaux et transformations ont défiguré ces lieux, les privant de leur identité. Le ton employé par le poète voire son vocabulaire familier montre une forme de révolte contre l'oubli provoqué et l'impuissance à restituer le souvenir sans le support du repère architectural.

Cependant Cendrars recherche aussi dans le décor urbain une forme d'anonymat comme des chambres d'hôtel, ces lieux ont en commun d'être très dépouillés, témoins du passage d'autres personnes connues ou inconnues. Ils restituent, comme une page blanche, l'histoire que le poète veut bien y lire. Ces endroits souvent modestes sont propices à la création, en prise avec le monde réel et détachée des contingences de la vie. Cendrars oscille donc entre recherche de repères dans les bas-fonds de la ville et recherche d'oubli de son identité pour mieux la reconstruire.

Comme Cendrars, Apollinaire évoque à plusieurs reprises des lieux comme des hôtels :

La porte de l'hôtel sourit terriblement
Est-ce que cela peut me faire à ma maman (ALC La porte87),
La chambre est veuve
Chacun pour soi
Présence neuve
On paye au mois (ALC Hôtels147).

La personnification de la porte ou de la chambre d'hôtel humanise des lieux qui paradoxalement représentent l'anonymat, les rencontres éphémères ou manquées. Il est intéressant de noter que le poème « La porte » est lié à la mère et au dévouement du poète pour cette femme absente. Les hôtels dégagent une impression de solitude de l'individu. Aucune communication n'est possible et ce malgré la mixité des individus et la multitude des langages des personnages qui s'y trouvent. Le manque et l'absence sont contigus de ce genre d'endroit. Apollinaire évoque les rendez-vous avec Lou:

Je voudrais que nous soyons seuls dans une chambre d'hôtel à Grasse pour que tu m'aimes (PL445).

Mais Apollinaire utilise le conditionnel, il s'agit plus du souhait d'une action. L'hôtel devient l'image d'une relation, une sorte de repère dans son existence de soldats malgré son anonymat. En effet, Apollinaire exprime cette idée d'anonymat ainsi :

Devant l'huis des auberges grises
Par les villages sans églises (ALC Saltimbanques90),

l'absence de repères que représente l'église et de filiation symbolique signifie le manque d'identité qui entraîne une perte de repères.

La déambulation dans la ville représente donc pour le poète de la modernité l'occasion de se confronter au monde dans sa misère la plus extrême où l'individu par son corps et son esprit se voit avili et dégradé. La ville est le lieu de la chute symbolique du poète en quête du réel et plus encore elle est le lieu d'une écriture qui renonce à l'élévation poétique pour faire l'expérience du bas et du trivial. L'écriture naît du choc de la rencontre et du caractère difforme et multiforme du monde. Le monde et l'individu apparaissent dans une difformité que le thème de l'animalité vient appuyer.

2. 2. 2. 2. L'animalité.

Le thème de l'animal n'est pas neuf en littérature. Françoise Armengaud et Daniel Poirion proposent une distinction entre « art animalier » et « bestiaire » :

Il convient de distinguer « l'art animalier » représenté dans presque toutes les écoles, et le « bestiaire » proprement dit, terme par quoi s'exprime l'idée d'un groupe structuré de thèmes animaux, à valeur significative autonome : ni inventaire catalogué des espèces, ni simple répertoire d'éléments dispersé au fil des œuvres. L'art animalier au sens large peut être réaliste, de même que l'art du « bestiaire ». Mais, comme l'a souligné Jurgis Baltrušaitis, la présence du fantastique signale à coup sûr la cohérence d'un réseau de relations significatives qui préside à la formation du « bestiaire ».

En littérature, les bestiaires sont des ouvrages où sont catalogués des animaux, réels ou imaginaires, dont les propriétés, généralement merveilleuses, sont présentées comme symboles moraux ou religieux⁷⁵².

La dimension symbolique que l'on perçoit à travers le réalisme et le merveilleux apparaît comme un élément clé de la vision du monde. Françoise Armengaud et Daniel Poirion montrent l'opposition entre la représentation naturaliste de la nature et la poétisation. L'animal, créature de la nature, occupe une place dans le monde et la représentation de celui-ci. Le poète jouant des symboles et métaphores l'intègre à son texte. Actant d'une fable, l'animal véhicule le sens caché, l'allégorie par la création d'un imaginaire qui nomme le réel et le déréalise. Le romantisme prône une forme d'analogie au sein de la nature entre humains, animaux et végétaux comme le synthétise le panthéisme du sonnet « Vers dorés » des *Chimères* de Nerval. De plus quelques images apparaissent comme porteuses de puissants symboles comme le pélican de Musset dans la « Nuit de mai » qui représente le sacrifice christique et par analogie celui du poète. Une similitude s'établit donc entre l'homme et le

⁷⁵² Françoise Armengaud, Daniel Poirion, « Bestiaires », Encyclopaedia Universalis [en ligne], consulté le 17 juin 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopédie/bestiaires>.

monde que représente l'animal. La figure de l'animal est reprise pour métaphoriser le poète qui se reconnaît dans « L'Albatros » issu des *Fleurs du mal* de Baudelaire ou encore « Le crapaud » provenant des *Amours Jaunes* de Corbière. La singularité du poète se retrouve dans des images qui relèvent de l'exploration de la laideur et de la marginalisation.

Le thème de la métamorphose est de plus une tradition littéraire qui montre l'absence de frontière entre l'homme et l'animal et qui laisse entrevoir la figure du monstre. Cette figure se définit par une ambivalence, une hésitation sur une appartenance générique et révèle les défaillances d'une norme physique, sociale et comportementale. Tout écart avec cette norme amène le monstre dans une non catégorie perturbante. Alain Delaunay propose cette interprétation de la métamorphose, outre l'aspect comique : « la métamorphose accuse un basculement de l'âme dans la transgression des limites qui définissent la condition humaine⁷⁵³ ». Le changement imposé par la métamorphose révèle des symboliques que la poésie exploite par l'idée du sacrifice et de la transgression. Brouiller les frontières génériques revient à donner une image de confusion et d'absence de définition stable du monde tout en reliant cette métamorphose au lyrisme par sa capacité à explorer « l'âme humaine » dans ses aspects cachés, douloureux voire sordides.

Lautréamont évoque à de nombreuses reprises le thème des animaux dans *Les Chants de Maldoror*, véritable bestiaire du mal. Le chant I s'ouvre tel un prologue sur un avertissement sans détour par des comparaisons avec les grues :

Écoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle ; ou, plutôt, comme un angle à perte de vue de grues frileuses méditant beaucoup, qui, pendant l'hiver, vole puissamment à travers le silence, toutes voiles tendues, vers un point déterminé de l'horizon, d'où tout à coup part un vent étrange et fort, précurseur de la tempête⁷⁵⁴.

Ce jeu d'analogie entre homme et animal suggère une assimilation qui sera effective dans l'œuvre en assimilant le lecteur à un monstre. Il décrit la violence dont l'homme est capable par de multiples analogies avec l'instinct débridé de l'animal. Il rappelle le sacrifice du pélican, la laideur du crapaud assimilé à l'homme et suggère implicitement la métamorphose de l'homme en animal, son corps transformé envoie tous les signaux de la figure du monstre, on peut le voir à ces différentes images :

Lorsque le sauvage pélican se résout à donner sa poitrine à dévorer à ses petits, n'ayant pour témoin que celui qui sut créer un pareil amour, afin de faire honte aux hommes, quoique le sacrifice soit grand, cet acte se comprend⁷⁵⁵.

Comment !... c'est toi, crapaud !... gros crapaud !... infortuné crapaud !... Pardonne !... Pardonne !... pardonne !... que viens-tu faire sur cette terre où sont les maudits ? Mais, qu'as-tu donc fait de tes pustules visqueuses et fétides, pour avoir l'air si doux⁷⁵⁶ ?

⁷⁵³ Alain Delaunay, « Métamorphose », Encyclopaedia Universalis [en ligne], consulté le 17 juin 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopédie/métamorphose>.

⁷⁵⁴ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1987, p. 9, 10.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 61.

Ce qui est du moins acquis à la science, c'est que, depuis ce temps, l'homme, à la figure de crapaud, ne se reconnaît plus lui-même, et tombe souvent dans des accès de fureur qui le font ressembler à une bête des bois⁷⁵⁷.

Le corps humain est végétalisé ou en proie aux animaux parasites qui l'attaquent et l'absorbent. Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand analysent les rapports entre humain et animal comme « le dépassement de l'homme vers autre chose que l'homme qui guide toute l'action de Maldoror et règle la dynamique de ses transformations⁷⁵⁸ ». Selon eux la subversion des codes esthétiques accompagne donc une subversion des codes moraux. La parodie du bestiaire a le mérite de provoquer une attitude de répugnance et de remettre en cause des attendus poétiques et esthétiques. L'animalisation et le détournement par la figure monstrueuse contribuent à renouveler la question de la représentation. Ils vont plus loin avec le thème de l'hybridation représenté par des figures ambivalentes⁷⁵⁹. Lautréamont pose la question du genre et du langage à l'œuvre dans la poésie. L'animalité entre dans cette poésie en l'investissant de symboles.

La symbolique animalière se retrouve dans l'œuvre d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski. La sensibilité au monde animal en est un premier signe. Maïakovski aimait beaucoup les animaux. Plusieurs témoignages le confirment comme la sœur de Maïakovski Ludmila qui relate l'attachement de son frère pour les animaux, lors de son enfance passée en Géorgie au milieu d'une « nature grandiose et variée », leur maison était toujours remplie « d'oiseaux et d'animaux cheval, beaucoup de chiens, de chats⁷⁶⁰ ». Bengt Jangfeldt témoigne de cette relation :

[...] Maïakovski devait signer ses lettres et télégrammes de ce surnom [chen], en ajoutant souvent un dessin de lui en chiot. « Les animaux étaient notre éternel sujet de conversation, reconnaît Lili. Chaque fois que je rentrais, Volodia me demandait si j'avais vu « des chiens et des chats intéressants. » Chenik était le premier des nombreux chiens de la famille, qui se dote d'une symbolique animale élaborée : Maïakovski est un chiot, Lili un minou, Ossip un matou⁷⁶¹.

Maïakovski éprouvait un véritable attachement pour les animaux. Cette attitude se retrouve dans sa correspondance. Son œuvre poétique est peuplée d'animaux divers auquel le poète donne une signification. L'animal figure la souffrance, comme l'analyse Claude Frioux :

Il ne trouve pas dans la nature humaine les moyens de traduire l'intensité de son émotion. Il introduit alors la mythologie animale. Au moment de leur apogée, le cri ou la douleur ne

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 81, 82.

⁷⁵⁸ Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand, *Les poètes de la modernité, De Baudelaire à Apollinaire*, op. cit., p. 154.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 165.

⁷⁶⁰ Ludmila Maïakovskaïa, dans Pavel Fokin, *Majakovskij bez gljanca*, Sankt-Peterburg, Amfora, 2008. (traduction)

⁷⁶¹ Bengt Jangfeldt, *La vie en jeu : une biographie de Vladimir Maïakovski*, op. cit., p. 48.

peuvent s'épanouir que dans une transposition dans le domaine obscur et immense de la sensibilité sauvage.

Je voudrais

je sens bien,

mais je ne puis m'exprimer à la façon des humains.

Ce passage à la limite est fréquent chez Maïakovski. Sa poésie nous fait assister à plusieurs « métamorphoses » spectaculaires⁷⁶².

La sensibilité extrême du poète s'incarne dans la représentation de l'être souffrant. Pour aller plus loin Maïakovski exploite le thème de la métamorphose comme le souligne Angelo Maria Ripellino :

Dans l'œuvre de Maïakovski les animaux interviennent très fréquemment. [...] La métamorphose en animal traduit généralement chez Maïakovski des sentiments de tendresse ou de découragement poignant ; elle intervient quand la situation du héros est pénible et sans issue [...] ⁷⁶³.

Nikolaï Khardjiev, Vladimir Trenine étudient la notion de bestiaire chez Maïakovski :

Le poète, traqué par la société bourgeoise et vulgaire qui l'entoure, se transforme en chien d'une manière inattendue pour lui [...]. La métamorphose du poète en chien possède encore une nuance quelque peu grotesque, mais dans le poème *Anathème (contre tout)* écrit l'année suivante Maïakovski transpose ce motif sur un plan élevé et tragique [...] ⁷⁶⁴.

Le registre fantastique exprimé par la métamorphose animale permet de transfigurer le monde par son caractère insupportable. Maïakovski place l'idée du martyr comme le montre Lawrence Leo Stahlberger avec la symbolique chrétienne de l'animal :

Dans la poésie de Maïakovski l'animal symbolise à la fois la situation critique du poète qui est séparé des hommes et donc souffre à cause d'eux, et la situation critique de l'homme (incluant le poète) qui souffre à cause de cette condition humaine. Maïakovski a conservé cette identification compatissante avec l'animal à travers sa poésie et sa vie. [...] L'animal, alors, quand il apparaît dans la poésie Maïakovski, est une autre figure du martyr comme type du souffre-douleur le Christ, le clown et le dandy ⁷⁶⁵.

Lawrence Leo Stahlberger affirme que l'animal dans la poésie de Maïakovski a deux significations, mythique et religieuse puis philosophique ⁷⁶⁶. Il explique ainsi:

L'artiste moderne a utilisé l'animal comme un symbole de sa propre situation difficile, pour exprimer sa solitude parmi ses compagnons. C'est peut-être la plus importante des fonctions de l'animal dans la poésie de Maïakovski. Le poète s'identifie avec l'animal et accentue son exclusion des hommes, ou plus explicitement de la foule. Maïakovski est, bien sûr, conscient que l'animal est souvent à la fois mal compris et détesté de l'homme. Le poète qui voudrait servir les hommes est comme le chien qui est récompensé de ses efforts par des coups [...] ⁷⁶⁷.

⁷⁶² Claude Frioux, *Maïakovski par lui-même*, op. cit., p. 69, 70.

⁷⁶³ Angelo Maria Ripellino, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, op. cit., p. 216.

⁷⁶⁴ Nikolaï Khardjiev, Vladimir Trenine, *La culture poétique de Maïkovski*, op. cit., p. 281.

⁷⁶⁵ Lawrence Leo Stahlberger, *The symbolic system of Majakovskij*, London, The Hague, Paris, Mouton and co, 1964, pp. 85, 86. Nous traduisons.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 81.

Le pathétique de Maïakovski s'exprime par la présence de l'animal souffrant qui contient, par son symbolisme, la souffrance du poète et sa capacité à compatir avec ceux qui souffrent.

Apollinaire a lui aussi évoqué à de nombreuses reprises le thème de l'animalité. Il écrit le *Bestiaire d'Orphée* illustré par Raoul Dufy. Il relie sa poésie incarnée par Orphée au symbolisme d'animaux. En effet, le thème de l'animal entre dans la symbolique d'Apollinaire comme le révèle Henri Meschonnic⁷⁶⁸ avec le symbole des animaux en particulier des mouches chez Apollinaire : « On entre dans un bestiaire psychologique de rêverie peut-être d'abord livresque, les mouches ganiques de la mythologie scandinave ou “ Mouches Belzébuth Bien-aimées”. Mais elles fascinent Apollinaire par leurs fantasmes ». Image mentale, l'animal prend des significations. Didier Alexandre rappelle l'usage par Apollinaire de figures mythiques comme la sirène :

La poésie d'Apollinaire ne manque pas d'intégrer la sirène. Dans *Zone* (v. 67-68), elles prennent place au panthéon de la modernité lancée à la conquête des airs : elles s'exilent des profondeurs pour associer leurs beaux chants au concert fraternel qui réunit les siècles. C'est aussi grâce à la polysémie que les animaux fabuleux trouvent une place dans le paysage moderne d'Apollinaire [...] ⁷⁶⁹.

La polysémie de ce thème entretient un imaginaire puissant qui place le réel sur le même plan que le merveilleux. La vision du monde se donne à lire par un langage pluriel que l'animal illustre. Claire Daudin le montre dans son interprétation du couple qu'elle illustre par des exemples de couples réussis d'oiseaux⁷⁷⁰. De même la colombe est un symbole de paix et de sacrifice comme le suggère Claudia Jullien :

Par le rameau d'Olivier qu'elle rapporte à Noé encore réfugié dans son arche (Genèse 8,8 – 12), elle symbolise la fin du déluge et le retour à une vie apaisée. Dans l'ancienne Loi, elle pouvait être vouée au sacrifice expiatoire (Lévitique 5,7), au rite de purification (Lévitique 12,6). Dans la poésie amoureuse du Cantique des Cantiques, la colombe est la métaphore amoureuse de la bien-aimée [...] ⁷⁷¹.

Apollinaire évoque la colombe mais dans une tonalité pessimiste qui montre l'horreur de la guerre et l'inutilité même du sacrifice dépourvu de sens.

Cendrars, de son côté, a montré une grande affection pour les animaux. Miriam Cendrars montre la fascination de Cendrars pour le tamanoir : « une bête extravagante [...] comparable à Dieu dans son informulable et incompréhensible étrangeté⁷⁷² ». On peut relever la description d'un être bizarre animal et pourtant très humain par certains côtés. L'animal, créature divine inspire la curiosité pour les mystères de sa nature. Cendrars évoque toute une faune dans ses œuvres poétiques ou romanesques.

⁷⁶⁸ Henri Meschonnic, *Pour la poétique. III, Une parole écrite*, op. cit., p. 64.

⁷⁶⁹ Didier Alexandre, *Guillaume Apollinaire : Alcools*, op. cit., p. 107.

⁷⁷⁰ Claire Daudin, *Apollinaire Alcools*, Rosny, Bréal, coll. « Connaissance d'une œuvre », 1998, p. 81.

⁷⁷¹ Claudia Jullien, *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française*, Paris, Vuibert, 2003, p. 139.

⁷⁷² Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars : l'or d'un poète*, op. cit., p. 86.

Apollinaire, Cendrars et Maïakovski constituent un bestiaire fait de curiosité. L'animal représente en quelque sorte le caractère multiforme du monde et peut-être une clé pour formuler l'indicible qui se dégage de l'observation du monde et la violence. L'animal est un moyen d'expression. L'évocation des animaux appartient à des descriptions du décor. Ils exercent même une certaine fascination, comme « L'oiseau bleu » de Cendrars, sur le poète voyageur dans sa découverte d'un monde étrange et étranger. Les animaux vus en voyage sont le symbole d'une vie aventureuse, d'un monde aux multiples aspects. Dans le poème *Le panama*, l'évocation des animaux est particulièrement présente. Plusieurs espèces sont évoquées comme :

Moi aussi j'aime les animaux
[...]
Animaux préconçus
Qui trônent dans les maisons
Comme la reconstitution des bêtes antédiluvienne dans les musées
Le premier escabeau est un aurochs !
J'enfonce les vitrines
Et j'ai jeté tout cela
La ville, en pâture à mon chien (Pa45).

Le point de départ de cette évocation est dû à l'enfant et à son livre d'images. Les animaux peuplent sa solitude et comblent son désœuvrement. L'évocation successive des oncles est liée également à toutes sortes d'espèces, qui connotent le luxe, la variété voire le danger. Il devient pour le poète le symbole d'une vie aventureuse, fascinante et d'une existence chaotique.

Plus encore Cendrars utilise des références exotiques à ces animaux pour bâtir une sorte de voyage mental. Il commence dans la *Prose* par :

C'est le pays des oiseaux
L'oiseau du paradis l'oiseau - lyre
Le toucan l'oiseau moqueur
Et le colibri niche au cœur des lys noirs
Viens ! (PR28)

Le rêve d'un autre voyage qui se superpose aux voyages en train crée un voyage mental, exotique s'apparentant, par le caractère merveilleux des animaux, à une vie rêvée, tentation d'un ailleurs. Il reprend cette idée dans *Le panama*. Les animaux sont liés aux oncles et à leur vie aventureuse comme on peut le voir :

On chasse les baleines
On tue les morses
On a toujours peur de la mouche Tsé-Tsé
Car nous n'aimons pas dormir
L'ours le lion le chimpanzé le serpent à sonnette m'avait appris à lire (Pa43),
[...]
C'est moi qui ramène les bêtes saignantes, le soir, tout le long de la mer
Et quand je passe les pieuvres se dressent en l'air
[...]

J'ai vu depuis la ville reconstruite et je me suis promené au bord de la mer où tu menais les
[bêtes saignantes (Pa44).

Cendrars crée un monde merveilleux fait de rêves, d'exotisme, d'aventure et de lointains, qui traduit une volonté de les atteindre, de les posséder et donc d'écrire comme on le voit dans le poème élastique consacré à la tour Eiffel :

Quand
Ta gueule s'ouvre
Et un caïman saisi la cuisse d'un nègre
Et girafe
Autruche
Boa
Équateur
Moussons (19PO68).

La « tour » est traitée comme une représentation exotique et mythique d'un objet légendaire. Cela signifie donc une certaine appétence pour le monde.

Les références aux animaux sont également nombreuses dans l'œuvre de Maïakovski. Elles imprègnent particulièrement les métaphores comme :

Et des nègres riaient aux éclats en frappant le fer-blanc
Et faisaient fleurir sur leur front une aile de perroquets. (V12-30 Nuit67)

Ces repères s'appuient sur la multitude du monde pour animaliser le monde qui entoure le poète et en particulier la ville et la foule. Aussi les références aux animaux entrent dans la créativité poétique de Maïakovski :

Rassemblez en essaim les oiseaux fantasques de la pensée. (PO1-GM189),
Si vous voulez
j'inventerai
un nouvel animal.
Il aura
deux queues
ou trois pattes. (PO1-H217)

Maïakovski développe à travers ces images, la figure du démiurge qui démontre sa capacité à créer du nouveau à partir de rien. Il s'appuie sur des références à la nature mais dans le but de se les approprier poétiquement. Il va jusqu'à reprendre le mythe biblique de l'arche pour l'appliquer à sa représentation de la révolution. Le monde est submergé, une arche a été créée mais le manque de nourriture se fait sentir. Il ne reste qu'un morse :

Moi c'était du petit morse,
tout doré, bien juteux. (PO2-MB109)

L'animal joue ici un rôle symbolique, sa petitesse met en valeur le pathétique et permet de dénoncer l'appétit sans limite des capitalistes. Ainsi si les futuristes rejettent la nature pour privilégier les œuvres humaines fabriquées, Maïakovski choisit de détourner et d'utiliser les

références aux animaux en affirmant ses capacités à renouveler sa poésie et à la rendre plus imagée.

Apollinaire fait souvent allusion à des oiseaux variés mythiques comme dans « Zone ».

Pupille Christ de l'œil
Vingtième pupille des siècles il sait y faire
Et changé en oiseau ce siècle comme Jésus monte dans l'air
[...]
Le ciel s'emplit alors de millions d'hirondelles
À tire-d'aile viennent les corbeaux les faucons les hiboux
D'Afrique arrivent les ibis et les flamands les marabouts (ALC Zone40).

L'évocation de l'avion, emblème de la modernité, en parallèle avec Jésus, ouvre le poème à une énumération d'oiseaux aux origines exotiques auxquels le poète donne des symboles comme :

L'oiseau Roc célébré par les conteurs et les poètes
Plane tenant dans les serres et le crâne d'Adam la première tête
L'aigle fond de l'horizon en poussant un grand cri
Et d'Amérique vient le petit colibri
De Chine sont venus les pihis longs et souples
Qui n'ont qu'une seule aile et qui volent par couple
Puis voici la colombe esprit immaculé
Qu'escortent l'oiseau - lyre et le paon ocellé
Le phénix ce bûcher qui soi-même s'engendre (ALC Zone41).

De la Bible ou de la légende à l'avion, la poésie permet de relier le monde dans sa diversité et ses multiples références dans une forme d'envol de la poésie et de son inspiration. Apollinaire illustre aussi cette diversité du monde à travers la figure des voyageurs, notamment les saltimbanques :

L'ours et le singe animaux sages
Quêtent des sous sur leur passage (ALC Saltimbanques90).

Leurs animaux appartiennent à un imaginaire de l'enfance et du rêve.

De plus Apollinaire peuple sa solitude d'images réelles ou rêvées dans lesquelles il peut projeter ses sentiments comme dans l'épisode de la prison :

Dans une fosse comme un ours
Et chaque matin je me promène (ALC La Santé142),
Une mouche sur le papier à pas menu
Parcourt mes lignes inégales (ALC La Santé143).

Une forte mélancolie s'exprime dans les deux premiers exemples et trouve une incarnation dans l'image de l'animal dans « Vendémiaire », dans une perspective d'évasion poétique. Le poème « Pressentiment d'Amérique » :

Et condors survenant neige des Cordillères (PL497),

illustre cette notion de rêve. La référence aux animaux rappelle l'imaginaire et s'associe à des éléments géographiques exotiques pour ouvrir vers un rêve d'évasion loin de la guerre. Apollinaire évoque également les animaux pour démontrer le pouvoir de la poésie. Il crée une poétisation symbolique du monde et des sentiments par l'évocation du pouvoir de la poésie grâce à des références aux légendes. Apollinaire joue sur les symboles pour développer le pouvoir créateur de la poésie.

La vision du monde de Cendrars, Maïakovski et Apollinaire empreinte d'une animalisation traduit également une forme de violence s'appuyant sur l'instinct.

Cendrars utilise également des références aux animaux pour désigner la dégradation du monde. Le décor animalisé révèle la folie et la violence. On le perçoit tout d'abord aux comparaisons :

[la foule des pauvres]
Est ici, parquée, tassée, comme du bétail, dans les hospices. (Pâq7),
Ce sont des bêtes de cirque qui sautent les méridiens.
On leur jette un morceau de viande noire, comme des chiens. (Pâq8),

aux métaphores :

Et les chiens du malheur qui aboient à nos trousses
[...]
La folie surchauffée beugle dans la locomotive (PR25),
Entend les mauvaises cloches de ce troupeau galeux
Tomsk Tcheliabinsk [...] (PR26),
J'ai vu des trains de 60 locomotives qui s'enfuyaient à toute vapeur pourchassés par les
[horizons en rut et des bandes de corbeaux qui s'envolaient désespérément après (PR31=
Les moteurs beuglent comme les taureaux d'or
Les vaches du crépuscule broutent le Sacré-Cœur (PR33).

Le thème des animaux est employé pour montrer le monde dans sa laideur, sa misère et dans son caractère incontrôlable. De même dans les *Feuilles de route*, certains animaux sont typiques d'un décor comme :

Et un chien bas à longs poils brunâtres
Le chien est typique me dit mon ami quand vous voyagerez à l'intérieur vous rencontrerez
des milliers de huttes semblables et toujours un chien similaire devant la porte quand il y a
une porte
Et ce chien n'a pas de race (FR II. São Paulo260).

Ils sont les témoins d'une forme de misère. Ils contribuent à rendre une vision réaliste sans fard d'une réalité qui marque le voyage. Cendrars explore la cruauté humaine⁷⁷³ et plonge dans l'inconscient pour révéler l'aspect obscur de l'individu et de l'homme :

⁷⁷³ Enfin, dans un poème pessimiste en marge des *Feuilles de route*, Cendrars évoque les charognes :
Alors tout à coup avec colère je me souviens d'avoir survolé les grandes charognes
Et du plus haut des airs
Mon œil impérissable n'a jamais vu que les plus grandes charognes (*En marge*FR273).
Le désespoir qui se dégage de ce poème finit sur cette évocation d'une forme de violence. En effet, le monde est gouverné par l'instinct.

Ensuite, on vous aurait fort jeté aux pourceaux
Qui vous auraient rongé le ventre et les boyaux (Pâq11).

La torture parmi d'autres est le signe d'une forme de rejet brutal du Christ. Il est intéressant de noter que l'évocation de l'animal et de la violence qui lui est contiguë s'applique au poète lui-même : « Je disséquais les mouches » (Pa41). La cruauté de l'animal et en miroir celle du poète se trouvent intégrées au texte dans une forme d'expansion, de révélation et d'extériorisation du mal contenu dans l'individu, capable de sauvagerie. La poésie constitue ici une sorte d'expérimentation pour Cendrars.

Maïakovski, comme Cendrars, explore le thème de la violence dans le monde moderne, livré à ses plus bas instincts. Par son jeu de métaphores, le poète animalise le monde qui l'entoure :

Et si les constellations de « Magi »
se met à tourner avec une joie canine. (V12-30 Aux enseignes83)

Ces images, souvent inspirées des enseignes métalliques, servent de révélateur à une forme d'instinct, de violence et de mouvement contenus. La personnification des éléments de la ville favorise cet imaginaire

Le même principe s'applique au décor intime du poète comme :

Mes pleurs et mon rire
avaient tordu d'effroi le mufle de la chambre. (PO1-FV135).

Cela correspond à une attitude du poète qui consiste à projeter ses sentiments sur ce qui l'entoure.

De même les images d'animaux alimentent sa vision épique :

Chez nous, une énorme araignée,
de ses mille pinces,
a enserré la terre entière comme une touffe exsangue
et l'a ligotée dans sa toile de rails. (PO2-MB189).

La figure de l'araignée sert de métaphore filée pour la description des rails qui appartient à la modernité du monde. Ainsi le registre lyrique et le registre épique s'appuient dans la poétique de Maïakovski sur la vision d'un monde animalisé qui recèle les tensions internes ainsi rêvées. Maïakovski développe le thème de l'instinct qu'il confronte à une forme de pathétique :

ÊTRE BON AVEC LES CHEVAUX ...
Le cheval
s'est effondré
sur sa croupe.
[...]
- Le cheval est tombé !

La chaussée rigolait.
Je suis le seul
qui n'est pas mêlé sa voix à ses glapissements. (V12-30 Être bon avec les chevaux³⁴⁵, 347)

Il crée un véritable apologue mettant en scène un cheval affaibli et confrontant l'empathie du poète pour les animaux à la cruauté de la foule livrée à son instinct de moquerie et de violence. Maïakovski se caractérise par une profonde sensibilité pour les animaux mais il lutte contre le mal que recèle l'individu. On retrouve cette empathie pour les animaux :

Les glapissements des sirènes est étouffé, tenu.
Tu envoies les marins
sur le croiseur qui prend l'eau,
là-bas,
où miaulait
un chaton oublié. (V12-30 Ode à la révolution³⁵³)

La différence entre la grandeur du croiseur et la petitesse du chaton suggère une forme de fragilité à laquelle le poète est sensible. Enfin il emploie la référence aux animaux pour globaliser le combat révolutionnaire dans *150 000 000* :

Réveillée par cet appel,
des forêts
ensommeillées
a surgi toute la puissance des dettes et de leurs petits.
Le porcelet glapissait, écrasé par l'éléphant.
Les chiots s'alignaient en rangs de chiots.
Le cri de l'homme est insupportable. (PO2-150M299)

Hommes et bêtes opprimés sont mêlés dans un même élan. Maïakovski exalte le combat par ce mouvement épique.

Il exprime aussi avec intensité des moments de crise personnelle et intime, il use d'images et de références aux animaux pour traduire des sentiments poussés à leur paroxysme comme :

Plus terrible que les balles, venu tout droit
de là-bas,
échappé à la cuisinière entre deux bâillements,
comme un lapin englouti dans la panse d'un python,
dans le câble
je vois
le mot qui rampe.
Plus terrible que les mots,
venus de la plus haute antiquité,
quand les hommes gagnaient encore leur femelle à coups de crocs,
émergeait
du fil
le monstre des temps troglodytes,
le monstre de la jalousie griffante. (PO3-SÇ163)

Dans le poème *Sur ça*, le poète, soumis à une réclusion par la femme aimée, voit réapparaître le monstre de la jalousie. L'image récurrente de l'ours (Maïakovski s'est métamorphosé en

ours), fonctionne comme une allégorie de la jalousie due à l'insupportable séparation qui active la crise délirante. Dans le poème suivant :

Je touche ma lèvre :
dessous pointe
en croc
[...].
Ça c'était plus clair
que tous les crocs,
dans la course furieuse je n'avais pas remarqué
que sous ma veste
une énorme queue avait déployé son éventail
et sinuait derrière moi,
une énorme queue de chien. (V12-30 Comment je suis devenu chien193),

le poète se transforme en chien, qui illustre le rejet de la foule ou encore ici :

Je me transformerai en élan
et j'emmêlerai ma tête rameuse
avec mes yeux injectés de sang
dans les fils électriques.
Oui !
Au-dessus du monde je me tiendrai debout
comme un fauve
traqué. (V12-30 Pour tout ça243)

Maïakovski imagine une métamorphose. L'empathie du poète justifie d'une certaine façon ce choix poétique de la métamorphose et met en scène sa souffrance. Le texte subi à son tour une métamorphose, en ce sens que le réel se voit déformé et transfiguré pour aboutir à une vision fantastique qui révèle une situation tragique car elle semble échapper au *moi* du poète enfermé dans une aventure absurde et incontrôlable.

Comme Maïakovski, Apollinaire animalise le décor par le biais de métaphores comme dans « Zone » :

Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent (ALC Zone 39).

Le décor du monde moderne se pare d'images d'animaux qui lui donnent une forte animation. Le décor agit sur le poète qui projette à son tour ses propres sentiments. Il use de comparaisons :

Vagues poissons arqués fleurs surmarines (ALC Le voyageur78).
Te souviens-tu des banlieues et du troupeau plaintif des paysages (ALC Le voyageur79),
Un oiseau langoureux et toujours irrité
Et le bruit éternel d'un fleuve large et sombre
[...]
Te souviens-tu du jour où une abeille tomba dans le feu
C'était tu t'en souviens à la fin de l'été [*Id.*].

Il est intéressant de remarquer que le poète investit ce qui l'environne de références animales qui transmettent des sentiments souvent marqués de mélancolie. Comme chez Maïakovski on

constate une véritable adéquation entre l'expression poétisée du lyrisme et l'animalisation du monde. Le poème s'animalise et fait accéder le lecteur à une dimension autre et transfigurée.

Comme Cendrars et Maïakovski, Apollinaire explore donc le monde, par le biais de métaphores comme dans « Zone ». Le décor du monde moderne se pare d'images d'animaux qui lui donnent une forte animation. Le décor agit sur le poète qui y projette, à son tour, ses propres sentiments. D'où le recours à des comparaisons :

Je vous aime
Disait-il
Comme le pigeon aime la colombe
Comme l'insecte nocturne
Aime la lumière (ALC La maison des morts⁷⁰).

Apollinaire comme Cendrars et Maïakovski explore le monde dans sa dimension la plus triviale. Le réalisme des évocations comme :

Groin de cochon cul de jument (ALC La chanson du Mal-Aimé⁵²)
Un aigle descendit de ce ciel blanc d'archange (ALC Un soir¹²⁶),

s'appuie parfois sur des images très familiales et très triviales. De même il emploie des images pour désigner la réalité de la guerre :

Les aigles quittés et leur air attendant le soleil
Les poissons voraces montaient des abîmes (CALL ÉTENDARDS²⁰⁷).

L'annonce de la guerre passe par l'énumération d'animaux mis en scène dans une vision effrayante, funeste et quasiment fantastique. Le tragique de la guerre peut s'exprimer d'une façon dramatisée avec le calligramme de la « colombe poignardée » qui fait écho au bassin. De même dans ces vers :

Une petite fille nue t'en souviens-tu
T'en souviens-tu
Étouffait une colombe blanche sur sa poitrine
Et me regardait d'un air innocent
Tandis que palpitait sa victime (PL⁴³⁴),

la vision de la petite fille et le pessimisme de la colombe tuée renforcent symboliquement l'horreur de la guerre.

Le thème de l'animalité concourt à créer tout un univers métaphorique. Du référent réel largement évoqué à la création d'images, Cendrars, Maïakovski et Apollinaire utilisent ce thème pour une ré-interprétation du monde.

Cendrars montre, en tant que voyageur, une curiosité pour le monde qu'il découvre et qu'il ne connaît pas, en cherchant des repères. Il projette des images comme l'envol des mains :

Et puis, tout à coup, les pigeons du Saint-Esprit s'envolaient sur la place
Et mes mains s'envolaient aussi, avec des bruissements d'albatros (PR¹⁹).

La référence à l'animal sert de comparant pour créer des images comme par association mentale et en développant une forme d'observation :

Il sélectionne par exemple quelques images de la peinture de Chagall car elles traduisent l'imaginaire du peintre qui lui correspond. Enfin, les animaux deviennent un motif poétique. Dans le poème *Le panama*, Cendrars montre l'imaginaire de l'enfant en construction par l'énumération d'animaux (Pa42). Puis Cendrars bâtit des images de transmutation comme on peut le voir dans ces exemples :

Ceci montre que l'homme est animalisé dès sa naissance et Cendrars recherchera ce repère par la suite comme ici :

Il y observe la faune et la flore dans des descriptions entre documentaire et image poétique qui montrent une sorte de fusion des éléments du monde. Tout se correspond, tous les règnes font la diversité du monde.

La référence aux animaux montre aussi chez Maïakovski la volonté de rechercher des repères pour une dénonciation de l'absurdité du monde comme la guerre :

Il place là une intention pathétique à travers la fantaisie des images. La souffrance animale est emblématique du climat d'angoisse qui s'empare du monde à l'annonce de la guerre.

je prendrai mon cœur,
le baignerai de larmes
et l'emporterait
comme un chien
dans sa niche
emporte
sa patte écrasée par un train. (PO1-NP109).

De son cas particulier à l'univers, Maïakovski a animalisé le monde et son texte poétique s'imprègne d'images qui servent de repères signifiants et appartiennent à un réseau de sens. Les animaux servent de référence dans les poèmes épiques consacrés à la révolution comme le suggèrent cet exemple :

Voix des hommes,
voix des bêtes,
mugissement des rivières,
faisant monter la spirale de notre glorification. (PO2-150M389)

Les animaux concourent au mouvement épique de révolte, car ils subissent la même oppression que les hommes. Maïakovski établit donc une parenté entre les hommes et les animaux dans une recherche de repères qu'il s'applique à lui-même et à sa sensibilité. Pour Maïakovski, la parole devient même cri et mugissement. L'intensité de la souffrance, particularité du poète, chantre du monde nouveau, s'exprime par la métamorphose de la parole poétique en cri animal. L'empathie du poète pour la souffrance animale se heurte à une forme d'incompréhension générale, comme la figure de l'ours le montre :

C'est comme un ours
 mortellement furieux

[...]

C'est bien comme ça que les ours peuvent faire :
immobiles,
 le muflle dressé,
hurler,
 hurler tout son saoul
 puis se coucher dans sa tanière
lacérant sa couche de vingt griffes. (PO3-SÇ165)

Le sacrifice du poète ne recueille qu'indifférence auprès des proches qui retombent dans des habitudes bourgeoises et confortables loin de toute sincérité. Pour Maïakovski, comme pour Cendrars, les références animales servent de symboles et de métaphores. Revenant sur sa métaphore de l'ours, il fait le bilan de son propre parcours.

Apollinaire emploie donc, comme Cendrars et Maïakovski, des références et des images animales pour traduire une recherche de repères. Le lyrisme du poète s'appuie sur ce type de jalons :

Dans sa patrie le sage Ulysse
Son vieux chien de lui se souvint (ALC La chanson du Mal-Aimé47).

Les références à la nature tendent une sorte de miroir au poète qui reconnaît son propre mal-être. Elle constitue une expression de l'angoisse due à l'aboutissement de la relation amoureuse. L'exacerbation des sentiments et la frustration occasionnés par la guerre se lit

dans des images triviales. Le cheval est lié au soldat en déplacement. Mais l'évocation peut prendre une tournure plus érotisée comme ici :

Les croupes des chevaux évoquaient ta force et ta grâce
D'alezane dorée ô ma belle jument de race (PL383).

La privation et l'absence de la femme aimée intensifient le manque et la souffrance du poète, d'autant que Lou, la compagne du début de la guerre, s'éloigne. L'abandon est alors vécu, sur le ton de la souffrance, comme une exacerbation de tous les sens. La référence animale accentue, de façon crue, la conscience de la perte de l'autre, la perte de repères.

Comme Maïakovski, Apollinaire explore une forme d'empathie vis-à-vis de l'animal :

Un chien perdu crie à la mort (PL398),
Et je suis triste ainsi qu'un cheval convoyé
[...]
Et je cherche au quartier ce joli chien perdu
Que nous vîmes ensemble ô mon cœur adoré

En souvenir de trop longtemps je le caresse
Je crois qu'il se souvient du jour où nous le vîmes
Car il me lèche et me regarde avec tendresse
Et c'est le seul ami que je connaisse à Nîmes (PL410).

Le chien perdu, souvenir d'une relation qui s'étirole, est le réceptacle d'un désespoir très présent.

Ainsi dans la poésie d'Apollinaire les références aux animaux sont nombreuses, entre références réelles et images métaphoriques⁷⁷⁴. En mêlant réalité et image il définit le sens de sa poésie, la figure d'Orphée se trouvant au centre de plusieurs de ses poèmes.

Plus qu'un simple motif, la figure de l'animal s'établit en révélateur du monde. Héritier d'une tradition, comme le montre le bestiaire, l'animal sert de repère dans le monde protéiforme et violent que côtoient les poètes de la modernité. Ils intègrent cette figure dans une réflexion sur l'écriture, où la métaphorisation représente la métamorphose du texte et révèle une écriture duelle apte à révéler les différentes vérités de textes pluriels.

2. 3. Expérimentation et écriture : le discontinu.

⁷⁷⁴ Le poète a écrit *Le bestiaire* illustré, de courts poèmes consacrés à des animaux qui donnent une dimension mythique aux poèmes.

Le début du XX^e siècle, confronté à un monde protéiforme voit la remise en cause de la représentation figurative. La poésie moderne est marquée par l'idée de rupture. Le langage nouveau recherché et mis en œuvre s'offre dans une perspective de discontinuité.

2. 3. 1. Morcellement et fragment.

La poésie se dresse contre une forme d'homogénéité, s'attachant au fragment. Le langage met en place des associations de mots qui laissent entrevoir la surprise et un aspect disparate dans la construction du texte. La question de l'engendrement du texte est l'élément clé des expériences langagières.

2. 3. 1. 1. Fragment et discontinu.

La poésie d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski s'inscrit dans une idée de rupture que les caractéristiques formelles affirment. La vision d'un monde et de son mouvement fonde une esthétique de la discontinuité et de la rupture.

À ce titre Roland Barthes évoque le continu classique :

La pensée classique est sans durée, la poésie classique n'a que celle qui est nécessaire à son agencement technique. Dans la poétique moderne, au contraire, les mots produisent une sorte de continu formel dont émane peu à peu une densité intellectuelle ou sentimentale impossible sans eux [...]. La poésie moderne s'oppose à l'art classique par une différence qui saisit toute la structure du langage, sans laisser entre ces deux poésies d'autre point commun qu'une même intention sociologique. [...]

La fonction du poète classique n'est donc pas de trouver des mots nouveaux, plus denses et plus éclatants, il est d'ordonner un protocole ancien, de parfaire la symétrie ou la concision d'un rapport, d'amener ou de réduire une pensée à la limite exacte de mètre⁷⁷⁵.

La « pensée classique » est une pensée déjà établie et mise ensuite en forme. Selon Roland Barthes la modernité inverse le rapport. La parole met en forme une pensée qui se construit ainsi. La poésie moderne se caractérise par le discontinu, Roland Barthes l'exprime ainsi :

On a vu qu'au contraire la poésie moderne détruisait les rapports du langage et ramenait le discours à des stations de mots. Cela implique un renversement dans la connaissance de la Nature. Le discontinu du nouveau langage poétique institue une Nature ininterrompue qui ne se révèle que par blocs. Au moment même où le retrait des fonctions fait la nuit sur les liaisons du monde, l'objet prend dans le discours une place exaucée : la poésie moderne est une poésie objective. La Nature y devient un discontinu d'objets solitaires et terribles, parce qu'ils n'ont que des liaisons virtuelles ; personne ne choisit pour eux un sens privilégié ou un emploi ou un service, personne ne leur impose une hiérarchie, personne ne les réduit à la signification d'un comportement mental ou d'une intention, c'est-à-dire finalement d'une tendresse. L'éclatement du mot poétique institue alors un objet absolu ; la Nature devient une

⁷⁷⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 34-36.

succession de verticalités, l'objet se dresse tout d'un coup, empli de tous ses possibles : il ne peut que jalonner un monde non comblé et par la même terrible⁷⁷⁶.

Roland Barthes suggère l'imprévisibilité du langage poétique moderne qui ne fonctionne plus dans la perspective d'instaurer une continuité mais plutôt un effet de rupture, de fragmentation de la représentation. La poésie moderne transforme les rapports du langage entre les mots pour une nouvelle organisation verbale. Les réflexions engagées par la poésie moderne portent sur le langage, lui-même source de discontinu comme le montre Henri Meschonnic :

Le règne du discontinu (mot, phrase, langue, sens, origine, structure) produit et installe le paradis perdu – le continu mythique entre les mots et les choses. Autant d'obstacles pour penser le continu historique entre langage et sujet, langage et culture, littérature, société, histoire⁷⁷⁷.

Donc, selon la représentation commune, le langage, qui est censé fait de *mots*, est discontinu. Le sens est discontinu. Le rythme est discontinu. Mais le sujet, le je est continu. Le corps est continu. Leur opposition ne fait rien d'autre que reproduire, ou engendrer, le dualisme du signifiant et du signifié, de l'âme et du corps [...]⁷⁷⁸.

Le signe est lui-même la marque du discontinu. Cette dualité mise à jour oppose le continu du sujet au discontinu du langage et la distance entre signifiant et signifié se trouve au cœur des préoccupations des poètes de la modernité qui ont bouleversé le rapport du sens et de la forme. La remise en cause de la représentation figurative est donc l'expression de ce constat de discontinuité. Les futuristes, avec la « Déclaration du mot en tant que tel », ont perçu cet effet de distance du mot et la chose en tentant une redéfinition :

4) LA PENSÉE ET LA PAROLE N'ARRIVENT PAS A SUIVRE LE VÉCU DE L'INSPIRÉ, c'est pourquoi l'artiste est libre de s'exprimer non seulement dans la langue commune (concepts), mais aussi dans sa langue personnelle (le créateur est individuel), une langue qui n'a pas de sens défini (non figée), transmentale. La langue commune lie, la libre permet de s'exprimer plus pleinement (Exemple : ho osnez Kayd, etc.).

[...]

1) Une nouvelle forme verbale crée un contenu nouveau et non l'inverse.

6) EN DONNANT DE NOUVEAUX MOTS j'apporte un contenu [...]⁷⁷⁹.

Les futuristes ont bien perçu cette distance qu'évoquait Meschonnic et ont proposé une forme de libération du mot qu'illustre la langue transmentale. La poésie moderne remet en cause un attendu poétique du mot et du sens en inversant les rapports et en renonçant à une représentation continue et mimétique du monde. Didier Alexandre l'analyse dans l'œuvre d'Apollinaire :

La surprise, constitutive du projet poétique d'Apollinaire [...], est l'effet que cherche à produire l'écriture. Comme on l'a vu, le calembour et les contrastes lexicaux rompent

⁷⁷⁶ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *ibid.*, p. 39.

⁷⁷⁷ Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris, *op. cit.*, p. 282, 283.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 377.

⁷⁷⁹ Léon Robel (choix et traduction des textes), *Manifestes futuristes russes*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1971, pp. 29, 30.

l'homogénéité du poème. Car Apollinaire affectionne les ensembles discontinus, qui lui ont valu sa réputation de mystificateur. La rupture n'est pourtant pas un pur jeu destiné à faire sourire ou rire : elle permet au poète de se distancer par rapport à un énoncé et une situation. Le discours sacré, en particulier, est constamment miné par cette écriture profanatrice⁷⁸⁰.

L'effet de rupture se retrouve dans des associations, sortes de compilations disparates, mais aussi dans le choix d'un langage qui révèle ses failles comme l'usage du calembour et les stéréotypes poétiques qui suggèrent une confiance dans le continu de la langue.

La remise en question de ce continu langagier amène à proposer des textes qui offrent des lectures plurielles. Un mot peut avoir plusieurs sens qui coexistent logiquement sans que la signification globale ne soit frappée de nullité. Jacqueline Gojard évoque l'exemple du « cordeau » d'Apollinaire et le démontre ainsi :

En fait, l'écriture poétique inverse le mécanisme de l'énigme. Au lieu de réduire le texte à un mot, elle suscite des interprétations multiples. Et le lecteur naïf qui aura vu une image dans les trompettes marines ne se trouve pas pris au piège d'un système binaire relevant du vrai ou du faux. Selon un jeu dont il est coutumier, Apollinaire convoque deux sens à la fois, l'un particulier, l'autre conforme à l'usage. Libérés de la fonction monosémique, les mots entrent dans des combinaisons diverses. La trompette marine déclenche, par un effet rétroactif, une nouvelle lecture du cordeau segmenté en deux syllabes : cor d'eau. [...]

En coupant le texte de son référent culturel, comme il le fait constamment dans *Alcools*, Apollinaire ne cherche pas à mystifier son lecteur mais à poser l'autonomie du verbe poétique dont la fonction n'est pas de chiffrer un savoir préalable, mais de libérer une infinité de possibles grâce à ces « paroles qui forment et défont l'Univers ». Qu'il y ait là une part de jeu, rien de plus assuré⁷⁸¹.

Un champ de possibles s'ouvre alors au poète qui démultiplie l'écriture qui se refuse à toute unicité pour évoquer une pluralité de sens superposés ou mêlés dans le même texte. Le mécanisme de cette pluralité d'écriture et de lecture revient à une fragmentation du discours. Jacqueline Gojard le suggère pour Apollinaire :

Jean Burgos s'interroge sur la dynamique même de l'imaginaire apollinarien, et « sur les itinéraires obligés du texte poétique » : mise à distance de la réalité première par « une écriture se privant à dessein de tout référent » ; vision morcelée du monde qui se traduit par la technique du découpage et le thème du démembrement ; multiplication des morceaux épars qui aboutit à une occupation totale de l'espace liée à l'effacement de la notion de temps, et qui se manifeste à travers les cortèges, la gigantisation des personnages et des séquences anachroniques ; exaltation simultanée des valeurs les plus contraires, due au régime dominant de l'antithèse⁷⁸².

Jacqueline Gojard a le mérite de faire le point sur des méthodes critiques de la poésie d'Apollinaire, au demeurant éclairantes qui fonctionnent par un recoupement d'indices éclatés dans le texte pour restituer un sens disjoint et fragmenté. Mais elle pose la question de la finalité de ce type de recherche. Aussi efficaces soient-elles, elles posent un point final à une recherche par une réponse à ce discontinu devenu énigme à résoudre et résolue. Peut-être que

⁷⁸⁰ Didier Alexandre, *Guillaume Apollinaire : Alcools, op. cit.*, p. 85.

⁷⁸¹ Jacqueline Gojard, « Énigme et interprétation dans *Alcools* », *op. cit.*, p. 50, 51, 52.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 46, 47.

le discours apollinarien n'est finalement pas à résoudre. La lecture doit s'effectuer dans un labyrinthe où la forme n'exprime plus le continu mais l'éclatement comme parti pris esthétique. Est-il alors utile de connaître le sens du mot « cordeau⁷⁸³ » ?

Dans cette perspective Roland Barthes synthétise bien l'opposition poésie classique et moderne en mettant en valeur la nouvelle conception du mot :

Or la distorsion que Hugo a tenté de faire subir à l'alexandrin, qui est le plus relationnel de tous les mètres, contient déjà tout l'avenir de la poésie moderne, puisqu'il s'agit d'anéantir une intention de rapport pour lui substituer une explosion de mots. La poésie moderne, en effet, puisqu'il faut l'opposer à la poésie classique et à toute prose, détruit la nature spontanément fonctionnelle du langage et n'en laisse subsister que les assises lexicales. Elle ne garde des rapports que leur mouvement, leur musique, non leur vérité. Le Mot éclate au-dessus d'une ligne de rapports évidés, la grammaire est dépourvue de sa finalité, elle devient prosodie, elle n'est plus qu'une inflexion qui dure pour présenter le Mot. Les rapports ne sont pas à proprement parler supprimés ils sont simplement des places gardées, ils sont une parodie de rapports et ce néant est nécessaire car il faut que la densité du Mot s'élève hors d'un enchantement vide, comme un bruit et un signe sans fond, comme « une fureur et un mystère ».

Dans le langage classique, ce sont les rapports qui mènent le mot puis l'emportent aussitôt vers un sens toujours projeté ; dans la poésie moderne, les rapports ne sont qu'une extension du mot, c'est le Mot qui est « la demeure », il est implanté comme une origine dans les prosodies des fonctions, entendues mais absentes. Ici les rapports fascinent, c'est le mot qui nourrit et comble comme le dévoilement soudain d'une vérité ; dire que cette vérité est d'ordre poétique, c'est seulement dire que le Mot poétique ne peut jamais être faux parce qu'il est total ; il brille d'une liberté infinie et s'apprête à rayonner vers mille rapports incertains et possibles⁷⁸⁴.

La modernité poétique récuse l'agencement formel prédéfini et structuré pour laisser aux textes la possibilité d'un éclatement de sens. La quête classique de la vérité s'oppose au pouvoir du mot tout-puissant à même d'exprimer sa vérité ou ses vérités qui peuvent coexister sans que le discours en soit perturbé même si celui-ci ne propose pas une signification tangible. La poésie de la fragmentation est définie ainsi par Jean-Louis Joubert :

La modernité poétique, avec Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé, fait de la brièveté un des traits qui la définissent. Elle tourne ainsi le dos à une poésie de l'expression, se déployant dans un discours sur le monde, pour rechercher la fulguration d'une parole allusive, ouverte sur le mystère, renfermant dans sa concision ou sa fragmentation une infinité de suggestions. Paul Valéry, dans la même logique qu'Edgar Poe, établit l'incompatibilité entre le poème et la longueur du discours [...]. La brièveté du poème associe concentration et illumination, intensité et immédiateté de l'émotion, indéfini de l'esquisse et suggestion du non-dit. Ainsi chez Apollinaire ou Max Jacob, Paul Éluard ou René Char, Guillevic ou Jean Tortel... Le poème bref, qui répudie la discursivité et se rassemble sur son dense noyau verbal, semble devenu, à travers de multiples incarnations, la forme même de la poésie moderne, – même si Saint-John Perse, Aimé Césaire et quelques autres témoignent de la continuité dans la recherche d'un ample souffle poétique, s'appuyant sur la durée et l'étendue du poème⁷⁸⁵.

L'esthétique de la rupture et de la surprise est un principe paradoxalement destructeur et constructeur. Gil Charbonnier et Danielle Jaines l'analysent précisément :

⁷⁸³ Selon Jacqueline Gojard, le cordeau représente, en fait, le mot corde pour l'instrument monocorde de la « trompette marine » ou encore le jeu de mots « corps d'eau ».

⁷⁸⁴ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 36, 37.

⁷⁸⁵ Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, op. cit., p. 22, 23.

Dans une lettre André Breton, Apollinaire dévoile les figures esthétiques qui organisent sa création marquée par « la forme rompue » des poèmes. Nous avons déjà étudié plusieurs phénomènes de rupture à l'intérieur du recueil : collages, juxtaposition de registres et de tonalités. Le terme de rupture est un mot-clé pour accéder à la poésie d'*Alcools*. Principal « ressort de la poésie surprise », ce concept présente des enjeux majeurs dans la mesure « où les formes rompues » constituent le trait le plus saillant de la modernité littéraire d'*Alcools*. C'est par l'écriture de la rupture qu'Apollinaire communique à sa poésie l'énergie de la nouveauté. Dans la fabrication du poème deux tendances déterminent « les formes rompues ». La rupture peut intervenir dans l'agencement des strophes, on parlera dès lors de rupture strophique. Sur le plan des vers, elle se manifeste sous la forme de fragments. [...] L'écriture qui procède ici par notations fragmentaires vise à faire saillir les angles les plus durs d'une conscience désespérée⁷⁸⁶.

La poésie du fragment se caractérise par une absence de lien. L'idée qu'il n'y a pas de « de caractère systématique » suggère que cette technique scripturale n'a pas pour vocation de s'ériger en système car dans ce cas elle redeviendrait un principe de continu.

Cendrars a lui aussi participé à cette esthétique. Dans son cas il est intéressant de relever qu'il joue sur l'absence de textes comme l'explique Jean Carlo Flückiger :

Ces textes imaginaires n'apparaissent pas seulement dans les rubriques « Du même auteur », pas seulement en marge de l'œuvre, ils en forment en quelque sorte le centre secret. Ils sont en tout cas si habilement intégrés dans cette œuvre qu'il n'y a aucune solution de continuité entre le texte plein et le texte « qui n'existe pas ». Cendrars annexe ainsi magistralement tout un « continent englouti » (CFL 15, 163) ; son œuvre se construit sur un jeu savamment exploité de présences et d'absences.

[...] Le fragment est précisément cette forme d'expression littéraire qui se tient en équilibre instable entre la parole et le silence. Et chez Cendrars le silence est toujours d'or, c'est-à-dire qu'il ne manque jamais de se signaler comme tel, à son grand profit⁷⁸⁷.

Cendrars a affirmé avoir écrit certaines œuvres qui restent, en réalité, à l'état de fantômes littéraires. Entre les écrits véritables et les silences désignés pourtant, s'insinue la poétique du fragment non seulement textuel mais littéraire. L'écriture de Cendrars se fait dans le dit et le non-dit, en considérant que le non-dit est un « silence » doté d'une existence (car nommé) mais situé hors-champ. « L'écriture rhapsodique » entre logiquement dans cette perspective comme le montre Laurence Guyon :

L'écriture rhapsodique de Cendrars n'est-elle pas une forme d'allégeance à ce Livre composite, qui se situe aux origines de la littérature et de la recherche humaine du secret des choses ? (La Bible) Mais au-delà, Cendrars n'avait-il pas pour projet de faire naître un texte nouveau qui, à l'imitation de la Bible, puisse susciter une lecture à rebours des textes précédant les « *Souvenirs* » ? Un texte conçu comme un univers de symboles qui puisse provoquer le geste herméneutique⁷⁸⁸ ?

De la lecture à rebours à la réécriture, le texte cendrarsien se constitue en une pluralité mouvante qui ne demande à être lue qu'à un état donné et comme un élément d'une littérature d'un tout en perpétuelle construction. L'œuvre de Cendrars est en perpétuel sursis.

⁷⁸⁶ Gil Charbonnier, Danielle Jaines, *Étude sur Guillaume Apollinaire, "Alcools"*, op. cit., p. 49-50.

⁷⁸⁷ Jean Carlo Flückiger, *Au cœur du texte : essai sur Blaise Cendrars*, op. cit., p. 58, 59.

⁷⁸⁸ Laurence Guyon, *Cendrars en énigme : Modèles mystiques, écritures poétiques*, op. cit., p. 116, 117.

Armand Robin propose une vision de Maïakovski qui va dans ce sens-là :

[...] Maïakovsky n'existe que par fragments. Il fut, essentiellement, l'homme qu'un monde extérieur d'exaspérations divisa en moments d'exaspérations personnelles. Autrement dit, présenter UNE convulsion de Maïakovsky est peut-être d'une grande vérité⁷⁸⁹.

L'unité de l'œuvre de Maïakovski dans son lyrisme épique voit ici une dimension originale : la « convulsion » du lyrisme exaspéré provoque un épanchement fragmenté comme autant de signes qui renvoient à une même vérité.

L'esthétique de la rupture se met en place dans l'écriture d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski. Jean-Louis Joubert évoque le goût d'Apollinaire :

La fonction poétique accentue donc l'étrangeté du poète. Des courants comme le symbolisme ou le futurisme, s'abandonnant à l'aventure phonétique et au goût des ruptures, en ont fait le principe dominant de leur esthétique. Apollinaire, qui participe des deux mouvements, cultive la surprise comme ressort de l'« esprit nouveau ». [...] Le disparate devient la loi du poème : au goût symboliste pour les images heurtées, en kaléidoscope, se superpose le mélange des tons et des genres, les brisures du rythme, la prédilection pour les figures de juxtaposition⁷⁹⁰.

La rupture est une brisure textuelle qui produit un morcellement syntaxique. C'est une poétique du collage qui se fait jour au début du XX^e siècle. Henri Meschonnic l'évoque pour Apollinaire :

Poésie de la culture, c'est une poésie de « collages », - comme celle d'Apollinaire, mais le secret de la technique de juxtaposition du *Voyageur*, de *Zone*, d'*A travers l'Europe* est dans une vision qui fond cette dispersion et en fait une œuvre, et Pound n'arrive guère à cette température –, une poésie-conversation, et tout cela est dans Apollinaire, comme la curiosité langagière et polyglotte et la passion du traducteur. [...] Moïse de la poésie moderne, Apollinaire demeure sur le seuil, et abandonné de certains, mais une part de son œuvre est à peine commencée⁷⁹¹.

Le texte convoque, dans l'optique du discontinu, une série de données d'origines variées qui s'intègrent comme un puzzle dans le tissu du texte. Apollinaire a expérimenté plusieurs types de collages comme les poèmes-conversations (expression d'Apollinaire de 1914 selon Claude Debon⁷⁹²) qui révèlent le lien entre le poème et le monde, car le poème, désinvesti du *moi* du poète, devient un enregistreur qui superpose, par la parataxe, des bribes de conversations. Michel Decaudin expose ainsi le principe du collage :

La synthèse réalisée, il apparaît clairement que la « Chanson » a été composée à coups de collages et de découpages. [...] Un poème en continuel devenir qui se développe comme un être vivant dans une longue gestation, une transmutation de l'expérience vécue, construction tout en collages utilisant des matériaux divers, la réduction de nos d'un premier jet abondant en fonction de l'équilibre de l'ensemble : nous sommes ici au cœur de la forgerie du créateur⁷⁹³.

⁷⁸⁹ Armand Robin (présentation et traduction), *Quatre poètes de la révolution : Blok, Essénine, Maïakovski, Pasternak*, Paris, Les Ed. de Minuit, 1967, p.93.

⁷⁹⁰ Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, op. cit., p. 113.

⁷⁹¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique. III, Une parole écriture*, op. cit., p. 106.

⁷⁹² Claude Debon, *"Calligrammes" de Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 58.

⁷⁹³ Michel Decaudin, *Apollinaire*, op. cit., p. 114, 115.

L'intérêt est l'absence apparente de traitement opéré sur le texte, qui confère de l'authenticité à un texte autre et anonyme. Cette technique appartient au simultanésisme, selon lequel il s'agit de poser le principe de dire tout dans un temps donné. C'est une manière de mimer le mouvement et le caractère pluriel du monde observé.

Cendrars a poussé loin la technique du collage et l'utilisation du texte d'un autre. En effet, il a écrit les poèmes de *Kodak* en découpant des phrases essentiellement des romans de Gustave Le Rouge et en les collant. Francis Lacassin rapporte les étapes de cette élaboration :

Environ quatre-vingt pour cent du contenu de *Kodak* s'inspirent du roman de Le Rouge, soit quarante et un poèmes sur quarante-quatre. [...]

Il semble que l'élaboration de *Kodak* se soit accomplie en deux étapes.

Après avoir isolé un certain nombre de phrases, l'auteur s'est ingénié, pour obtenir le vers libre, à détruire les structures logiques ordonnant la phrase : ponctuation, conjonctions, pronoms relatifs simples et composés, propositions subordonnées ou incidentes ont été, d'emblée, éliminés. Puis sont venues les ratures destinées à nettoyer le texte de certains noms propres (dont la présence devenait incongrue), de détails inutiles et à introduire le présent de narration dans les verbes conservés.

Cette première étape visait à « désépaissir », la seconde aura pour but de polir et faire reluire. [...] Parce qu'il a pris de plus en plus de plaisir au jeu, Cendrars passant du simple montage et de la création au second degré, à la re-création, est parvenu à la création personnelle⁷⁹⁴.

S'agit-il de plagiat ? Cendrars a entretenu le mystère. La reprise des termes exprimés ne relèverait plus de l'intertextualité ni d'un pastiche ou d'une parodie. Antoine Compagnon s'interroge : « Mais la greffe d'une citation est-elle une opération si différente du reste de l'écriture ?⁷⁹⁵ » et il explique ceci :

Le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre (de les prendre ensemble), c'est-à-dire de les lire : n'est-ce pas toujours le cas ? Récrire, réaliser un texte à partir de ces amorces, c'est les arranger ou les associer, faire les raccords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence : toute l'écriture est collage et glose, citation et commentaire⁷⁹⁶.

Cendrars invente une écriture qui désoriente, car il réalise un assemblage de citations, sans matérialiser la citation par un signe typographique mais en écrivant un texte neuf. En effet, comme le suggère Antoine Compagnon pour le travail de la citation : « Lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève⁷⁹⁷ », Cendrars procède bien à un découpage et à un prélèvement du texte de Le Rouge. Antoine Compagnon explique ainsi que « [ma lecture] fait éclater le texte⁷⁹⁸ ». Francis Lacassin relève les interventions de Cendrars en les classant comme « Retranscription, Re-création par allègement, Re-création par enrichissement, Re-création

⁷⁹⁴ Francis Lacassin, « Gustave Le Rouge : Le gourou secret de Cendrars », dans *Blaise Cendrars*, Revue Europe, n°566, juin 1976, pp.81, 83, 84.

⁷⁹⁵ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, p. 32.

⁷⁹⁶ *Id.*

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 18.

par remaniement⁷⁹⁹». Cendrars est intervenu dans son travail de collage. Le texte de *Le Rouge* ne dirige pas seul le texte de *Kodak*. La désintégration du texte prosaïque expurgé du roman provoque une création neuve poétisée, intégrée dans une forme attendue et codifiée. Francis Lacassin conclut sur cette création :

Kodak est beaucoup plus que la supercherie littéraire ou la mystification généreuse que visait Cendrars. Sur le plan de la création c'est un chef-d'œuvre, et sur celui de l'écriture (au sens technique), c'est l'exemple idéal de la collaboration littéraire. Une collaboration qui ne résulte pas d'une concertation mais de deux apports successifs. *Kodak* appartient autant à Cendrars qu'à *Le Rouge* ; autant à celui qui a fourni la matière qu'à celui qui l'a façonné⁸⁰⁰.

Cendrars a le mérite de remettre en question des valeurs figées, des clichés et des a priori. En fondant une poésie « hors-la-loi », il fait du nouveau en « recyclant » des matériaux ainsi rajeunis. Artisan, il récupère les « débris ». Jean Carlo Flückiger parle d'auto-engendrement du texte cendrarsien⁸⁰¹, le *moi* s'y efface au profit d'un texte créé par un hasard maîtrisé, un texte poétique fait de non-poétique. Cendrars rejette l'idée d'un texte préétabli, attendu, au profit d'un discontinu maîtrisé et libre à la fois.

La confrontation au monde moderne imprègne la poésie de Cendrars, Maïakovski et Apollinaire d'une vision neuve et abrupte. La poésie rend compte du caractère rugueux du monde par une construction qui s'appuie sur des collages. Couper, briser, reconstituer dans un jeu de ruptures et de réagencements s'appliquent au tissu poétique. Le rapprochement peut se faire avec le cubisme en peinture.

En effet, la vision du monde chez Cendrars se traduit par une écriture faite souvent de superpositions, d'enchaînements vifs et rapides comme le montre la *Prose du Transsibérien* :

Le Kremlin était comme un immense gâteau tartare
Croustillé d'or,
Avec les grandes amandes des cathédrales toutes blanches
Et l'or mielleux des cloches... (PR19)

La présence de la conjonction de coordination « et » et de la préposition « avec » en tête de vers montre le fonctionnement d'une poésie qui se construit par ajouts et répétitions. La syntaxe se fait minimale, l'évocation est rapide. Le poète semble se rappeler des détails par association d'idées, créant un déroulement proche de l'aléatoire et du hasard. Dans les vers suivants :

Et cette nuit est pareille à cent mille autres quand un train file dans la nuit
— Les comètes tombent —
Et que l'homme et la femme, même jeunes, s'amusent à faire l'amour. (PR23)

⁷⁹⁹ Francis Lacassin, « Gustave Le Rouge : Le gourou secret de Cendrars », *op. cit.*, p.86-92.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁰¹ Jean Carlo Flückiger, *Au cœur du texte : essai sur Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 75.

On retrouve la même idée par la conjonction «et» en tête de vers qui permet un enchaînement qui intervient comme un collage. De même le paysage est décrit par ajout successifs de vers comme :

Paris a disparu et son énorme flambée
Il n'y a plus que les cendres continues
La pluie qui tombe
La tourbe qui se gonfle
La Sibérie qui tourne
Les lourdes nappes de neige qui remontent. (PR24)

L'énumération des groupes dominants avec des propositions relatives sans lien crée une compilation d'images animées par les verbes de mouvement qui donnent l'illusion du voyage réel qui progresse comme le texte.

Les mouvements du train lui-même sont répercutés dans le texte par la syntaxe :

Les démons sont déchaînés
Ferrailles
Tout est un faux accord
Le broun-roun-roun des roues
Chocs
Rebondissements (PR25).

Les substantifs sans déterminant occupant même chacun un vers imitent les soubresauts du train au plus près de la sensation. Pour aller plus loin Cendrars reprend ce principe :

Les chefs de gare jouent aux échecs
Tric-trac
Billard
Caramboles
Paraboles (PR29),

l'enchaînement des vers brefs, par allitérations, joue sur la discontinuité et la continuité sur un caractère aléatoire d'éléments divers que la conscience associe pourtant. De fait ces collages permettent d'exprimer le danger que le voyage en transsibérien a fait progressivement naître.

Cendrars réemploiera ce système de collage dans *Le panama* :

C'est le baptême de la ligne
Les machines continues s'appliquent de bonnes claques
Boys
Platch
Les baquets d'eau (Pa48).

L'accumulation de termes fonctionne comme une compilation d'images parfois saugrenues qui ne s'embarrassent pas de lien syntaxique. Ce phénomène se retrouve à l'échelle du poème lui-même constitué des lettres des oncles aux aventures variées. Ainsi l'œuvre de Cendrars se construit comme un puzzle en quête d'une vérité sur le monde, sur lui-même aussi comme il le montre dans le premier poème élastique avec un rythme rapide :

Passion

Maïakovski utilise aussi, comme Cendrars, le principe de l'énumération qui rythme ses poèmes en leur donnant une dynamique qui soutient souvent une argumentation. Par exemple dans une réflexion sur le lyrisme :

Messieurs les poètes,
vous n'en n'avez pas assez
des pages,
des palais,
de l'amour,
des buissons de lilas ? (V12-30 La confrérie313),

il accumule les clichés d'une poésie lyrique convenue pour mettre en valeur son point de vue en l'occurrence changer les mentalités artistiques. Dans le poème suivant :

Aimer
c'est des draps
lacérés d'insomnie
s'arracher,
jaloux de Copernic,
le prendre pour rival,
lui,
et pas le mari de Marie Ivanovna. (V12-30 Lettre de Paris503),

il montre dans une énumération d'images sa propre définition de l'amour, loin des clichés poétiques, en utilisant une tournure syntaxique plus abrupte et plus proche de la sensibilité exacerbée.

Il applique cette manière d'écrire à sa poésie engagée comme on le voit :

Aussitôt
les gens,
les chevaux,
les réverbères,
les maisons
et ma caserne
en foule,
par centaines,
se sont précipités dans la rue.
Rompue par les pas, la chaussée résonne.
Un invraisemblable bruit de marche agresse les oreilles. (V12-30 La révolution321)

Cette longue énumération suivie d'un verbe de mouvement montre la convergence du peuple, mais aussi des éléments de la ville personnifiée dans un effet d'amplification épique. Dans le *Nuage en pantalon*, on retrouve le même principe, les choses s'animent :

Ivre,
sa gueule noire béante,
une commode a déboulé d'une chambre à coucher.
Les corsets descendaient, craignant de tomber
des enseignes « Robes et modes »

Chaque caoutchouc est inaccessible et sévère.
Les bas-cocottes
plissent les yeux d'un air égrillard. (PO1-NP47),

elles créent un mouvement de masse, c'est toute la ville qui est en marche. Cette foule contient symboliquement tous les moyens de la révolte et la capacité, par la force dégagée, de renverser un état oppresseur. Le poème *150 000 000* exploite tout à fait ce principe et sa construction s'appuie sur le mouvement créé par une foule variée :

En cette année
 en ce jour, à cette heure
 sous terre
 sur terre
 dans le ciel
 et plus haut encore
sont apparus
 des pancartes
 des tracts
 des affiches
 qui disent :

TOUS ! TOUS ! TOUS ! [...] (PO2-150M295, 297)
--

Et c'est parti !
Des gens,
 des maisons,
 des cuirassés,
 des chevaux,
 sortent par l'étroite coupure. (PO3-150M367)

Le vers en escalier met particulièrement en valeur l'effet obtenu par le mouvement populaire de révolte ainsi orchestrée. On peut mettre en relation ce mouvement uni avec l'exemple suivant :

Nous forcerons tout le monde à répandre la poudre
Nous distribuerons aux enfants les grenades comme ballons. (V12-30 La révolution335)

Un « nous » collectif et une série de verbes d'action au futur qui se suivent constituent la force de conviction du poète engagé pour mener le combat. L'enthousiasme du poète est généré par cette force. Il l'exprime ainsi :

O toi, l'animale !
Toi, l'infantile !
Toi, de quatre sous !
Toi, la grande ! (V12-30 Ode à la révolution351)

Son ode à la révolution s'appuie sur une énumération d'invocations religieuses à la révolution.

Cette utilisation épique des énumérations prend chez Maïakovski la forme d'une vigueur et d'une force que les événements du monde moderne lui ont procurées. C'est sa sensibilité qui lui a fait prendre conscience des bouleversements de ce monde.

Apollinaire opère une forme de collages propre au cubisme. Ses poèmes, comme ceux de Cendrars et Maïakovski, se construisent par des énumérations, des juxtapositions, des compilations d'images du monde moderne. Les évocations d'Apollinaire en rendent compte avec l'anaphore de « c'est » :

C'est le beau lys que tous nous cultivons
C'est la torche aux cheveux roux que n'éteint pas le vent
C'est le fils pâle et vermeil de la douloureuse mère
C'est l'arbre toujours touffu de toutes les prières
C'est la double potence de l'honneur et de l'éternité
C'est l'étoile à six branches
C'est Dieu qui meurt le vendredi et ressuscite le dimanche
C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs (ALC Zone40).

Par une simplicité syntaxique, exprimant une impression au plus près de la conscience et de l'évolution de la pensée, les images religieuses se pressent à la conscience comme des évocations qu'Apollinaire relie à l'enfance. Pour créer un enchaînement entre les époques il utilise l'hypallage :

Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant (*Id.*).

Ceci permet d'assurer la continuité du poème et de contenir toute la diversité des images et des époques avec cohérence. Il reprend plus loin :

Te voici à Marseille au milieu des pastèques

Te voici à Coblenz au Motel du Géant

Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon

Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est laide (ALC Zone42).

Le principe de l'énumération avec l'anaphore de « Te voici » qui égrène comme avec un certain rythme les souvenirs qui se pressent à la conscience. Les enchaînements se font aussi par ajouts :

Sept épées de mélancolie
Sans morfil ô claires douleurs
Sont dans mon cœur et la folie
Veut raisonner pour mon malheur (ALC La chanson du Mal-Aimé55),

le contre-rejet et la folie semblent ajouter, comme conséquence, une lutte mélancolique contre l'oubli. De même la juxtaposition de propositions courtes qui occupent un vers comme :

Dans la plaine les baladins
S'éloignent au long des jardins

Devant l'huis des auberges grises
Par les villages sans églises (ALC Saltimbanques64),

crée une tonalité mélancolique qui mime, dans le cas des saltimbanques, leur éloignement. Apollinaire procède donc par addition et collage comme une forme de construction poétique. Ces poèmes-puzzle possèdent différentes formes d'assemblage qu'il s'agisse de poèmes-conversations, types de poèmes chers à Apollinaire, ou d'illustration de la notion de simultanéité.

Le principe de la liaison avec les éléments énumérés entre dans la technique de ces poètes comme une donnée importante.

En effet la rapidité du rythme des poèmes de Cendrars tient à la « qualité » des enchaînements qu'il ménage dans ses poèmes comme on peut le voir dans *Les Pâques* :

J'ai peur. J'ai le vertige. Et je m'arrête exprès. (Pâq10)

La juxtaposition de courtes phrases crée un effet de rapidité. La brièveté des notations et l'absence d'épanchement contribuent à rendre la sensation brute et à accentuer le sentiment d'angoisse. Les enchaînements de Cendrars miment la succession des pensées et sentiments tels qu'ils arrivent à la conscience comme il l'illustre dans la *Prose* :

Je suis couché dans un plaid
Bariolé
Comme ma vie (PR22).

En rejetant un mot au vers suivant comme « vie » qu'il répète, il enchaîne les vers courts comme autant d'impressions qui permettent le déroulement du poème. De même, en suivant :

Avec lesquels [les coffres] je roule
Que je rêve
Que je fume (PR22),

il enchaîne des propositions compétitives en imitant le mouvement de la fumée de sa cigarette et qui se cale sur le mouvement du train. Il enchaîne les images avec un rythme tel qu'il multiplie les visions comme :

Gong tam-tam zanzibar bête de la jungle rayons-X express bistouri symphonie (19PO69),
Montrouge Gare de l'Est Métro Nord-Sud bateaux-mouches monde
Tout est halo
Profondeur (19PO71).

Les éléments de cette description minimale et les notations créent un effet de simplification et de simultanéité provoquant un choc visuel et auditif.

Le monde moderne tel que Maïakovski le perçoit a des aspects particulièrement variés et disparates. Ce côté protéiforme est rendu, dans ses poèmes de jeunesse qui représentent

souvent des terrains d'expérience verbale, par des enchaînements de métaphores souvent déroutants par leur caractère saugrenu et leur assemblage comme on peut le voir :

Un magicien .
tire des rails
de la gueule d'un tramway,
caché derrière les cadrans de la tour. (V12-30 De rue en rue⁷⁵, 77),
Une automobile a pris son rouge à lèvres
à une femme défraîchie de Carrière (V12-30 Théâtres⁸⁵).

La poétisation totale du réel transposé en images crée un tableau surprenant et très visuel. Maïakovski tente de rendre compte de la diversité du monde par les images assemblées dans une perspective de simultanéité :

Les petites filles promènent des petits bruits,
le camionneur des caisses de tohu-bohu.
Le trotteur en tunique à carreaux passe dans un frôlement,
un tramway fait clapoter des roulements d'orages. (V12-30 Petits bruits...¹¹³),
La rue s'est effondrée comme le nez d'un syphilitique.
La rivière n'est que volupté qui s'écoule en salive.
Leur linge blanc repoussé jusqu'à la dernière feuille
Les jardins se roulaient dans juin avec lubricité.

Je suis sorti sur la place,
J'ai mis sur ma tête
Un quartier en feu, comme une perruque rousse. (V12-30 Tout de même¹²⁹).

La compilation d'images est souvent accompagnée de verbes de mouvement qui créent un rythme rapide et vif à ce tableau animé tout en créant une poétique qui colle au plus près de la vitesse de ce monde tel qu'il se présente aux sens du poète.

Enfin Maïakovski construit ses poèmes autour de dialogues. On ne peut pas tout à fait parler de poèmes-conversations comme pour Apollinaire. Mais l'inclusion de répliques comme :

Tu as
seulement laissé tomber :
« Il est, lui
dans un lit moelleux,
il y a des fruits
et du vin sur la paume de la table de nuit. » (V12-30 Pour tout ça²³⁷),

montre que Maïakovski construit ses poèmes comme des dialogues de théâtre, il met en scène une situation, qui exprime une crise amoureuse, une rivalité ou une tension extrême qui dramatise le sujet du poème. Ce principe de construction permet d'exprimer l'intensité dramatique qui naît au cœur des poèmes, comme illustration d'une forte sensibilité et d'une révolte personnelle.

L'assemblage des poèmes d'Apollinaire s'appuie assez fréquemment sur le principe du poème-conversation. Ses poèmes prennent souvent la forme de dialogue comme :

CHOEUR

MARAUDEUR étranger malheureux malhabile

Voleur voleur que ne demandais-tu ces fruits

Mais puisque tu as faim que tu es en exil

Il pleure il est barbare et bon pardonnez-lui

LARRON

Je confesse le vol des fruits doux des fruits mûrs

Mais ce n'est pas l'exil que je viens simuler

Et sachez que j'attends de moyennes tortures

Injustes si je rends tout ce que j'ai volé (ALC Le larron⁹¹).

Chaque quatrain constitue une réplique de ce poème symboliste. Comme Maïakovski, Apollinaire crée une mise en scène du personnage biblique du larron. Dans les poèmes-conversations, on ne relève pas toujours de guillemets mais un assemblage de répliques disparates qui créent des associations saugrenues comme :

Ils se disputent et crient des choses qu'on ose à peine traduire

Bâtard conçu pendant les règles ou Que le diable entre dans ton père

Le vieux Rhin soulève sa face ruisselante et se détourne pour sourire

Ottomar Scholem et Abraham Loeweren sont en colère (ALC La synagogue¹¹³).

Dans le poème « Les femmes », c'est un ensemble de répliques, fragments de conversation qui, pris dans le réel, forment un poème comme un puzzle. Le dialogue par son caractère banal et ordinaire, renforce une forme de mélancolie. Ce type de poèmes se retrouve aussi dans des dialogues du poète avec lui-même comme :

Et quelle voix sinistre ulule

Guillaume qu'es-tu devenu (ALC À la santé¹⁴⁰).

L'expérience de la solitude forcée en prison est l'occasion d'un échange de questions et d'exclamations qui montre les sentiments du poète, en l'occurrence un profond désespoir.

Cette structuration des poèmes révèle une volonté de régénérer la poésie, voire de proposer un nouveau rôle pour le poète.

Ce qui caractérise le plus Cendrars c'est son appétence pour le monde que l'on reconnaît souvent à ses enchaînements comme :

D'autres [trains] vont en sourdine sont des berceuses

Et il y en a qui dans le bruit monotone des roues me rappellent la prose lourde de [Maeterlinck]

J'ai déchiffré tous les textes confus des roues et j'ai rassemblé les éléments éparés d'une violente beauté

Que je possède

Et qui me force (PR³²).

La récurrence des conjonctions montre cette volonté d'accumuler les images. Il définit son rôle de poète comme déchiffreur du monde. Le monde qu'il arpente est transcrit dans une forme d'écriture que le poète appréhende. Ce rôle de rassembleur fait du poète le lecteur de ce monde protéiforme. Il inclut des références à ce réel :

Paris-Midi annonce qu'un professeur allemand a été mangé par les cannibales au Congo (19PO79),

et pousse son art poétique jusqu'au dépouillement :

Dépouillé
Premier poème sans métaphores
Sans images
Nouvelles
L'esprit nouveau (19PO89).

Il s'agit de ne pas déguiser le réel dans un réseau métaphorique mais de le rendre dans son caractère le plus abrupt. Il ira jusqu'à écrire des poèmes proches du documentaire comme :

ŒUFS ARTIFICIELS

Un banquier nous raconte l'installation et le fonctionnement d'une fabrique d'œufs artificiels [établie dans la banlieue de Bordeaux
On fabrique le blanc d'œuf avec de l'hémoglobine de sang de cheval (FR I. Le Formose198),
Dans ces parages le courant des vagues couvre les rochers d'une abondante floraison animale
Des éponges de toutes sortes
Des polypes si semblables par leur forme a des plantes qu'on les appelle
Des « lys de mer » quand ils ont l'air de fleurs vivantes fixées au fond de la mer par leur [pédoncule (FR I. Le Formose203).

Cendrars se livre à une opération d'appropriation du réel, prouvant une volonté de régénérer la littérature et luttant contre le caractère immuable de l'art.

Maïakovski, comme Cendrars, se préoccupe d'inventer un langage nouveau qui se libère des codes d'une poésie trop attachée à une forme de morale. Son traitement du lyrisme amoureux montre une volonté de renouveler un genre jugé trop mièvre :

Mon amante aux cheveux roux.
Derrière son équipage
s'étire bruyamment la foule bigarrée des constellations.
Elle est couronnée d'un garage d'automobiles,
elle embrasse les kiosques à journaux,
la Voie Lactée de sa traîne, page qui cligne de l'œil
Est décorée de pacotille brillante. (V12-30 Quelques mots...95)

L'assemblage des métaphores qui relie la femme à des éléments de la ville montre une vision cosmique opposant l'amour véritable à une forme de superficialité. Comme Cendrars qui a rassemblé les « éléments épars », Maïakovski situe son action politique dans la capacité à maîtriser une gamme de sentiments et d'images comme le montre les comparaisons et métaphores :

[...] tandis que moi au cours d'un seul juillet
j'ai passé un millier de ponts d'Arcole ! (V12-30 Moi et Napoléon155)

L'image du tableau coloré et multiforme trouve un écho dans un poème conçu quasiment comme un art poétique :

A la horde déchaînée de mes désirs

l'or de toutes les Californies ne suffirait pas. [...]
Mes mots
et mon amour
sont un arc de triomphe
sous lui, en grande pompe
et sans fin, défilent
les amoureuses de tous les siècles. (V12-30 L'auteur qui s'aime³⁰¹, 303)

La multiplicité des désirs du poète peine à trouver un écho dans l'immensité du monde qui s'offre à lui. Il pose ainsi, par la métaphore, le déséquilibre d'une balance entre son gigantisme poétiquement lyrique et la petitesse de l'amour qui s'offre à lui. L'image de la « puissance de la voix » :

Moi
si je hurlais de toute la puissance
de ma voix énorme,
les comètes tordraient leurs bras brûlants
et se jetteraient en bas de désespoir. (*Id.*)

rend compte de l'appréhension du monde qui donne l'impression de se refuser, là est tout l'enjeu de la poétique de Maïakovski.

Les différentes inspirations d'Apollinaire à la croisée des mouvements du début du XX^e siècle se retrouvent dans la forme qu'Apollinaire donne à ses poèmes, lieux d'expérimentation. Le recueil *Alcools* montre une réflexion sur le rôle du poète. Dans le poème « Cortège », il applique à sa propre personnalité ce qu'il applique aux poèmes :

Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
Amenaient un à un les morceaux de moi-même (ALC Cortège⁷⁵).

Symboliquement le poème devient un puzzle constitué des éléments disparates dont le poète est le rassembleur. De même dans « Le brasier », Apollinaire se place dans la figure du Phénix. Le rôle du poète est donc de régénérer la poésie, en reprenant les marques du passé pour renouveler les formes.

Nous avons pu constater les techniques d'écriture des trois poètes, qui jouent sur le caractère discontinu du langage en proposant une poésie qui exprime en quelque sorte une fragmentation du discours. L'énumération et la superposition sont les moyens déployés pour cela. Il existe encore une forme de collage qui concerne la reprise de leurs propres œuvres par les poètes comme une forme d'autocitation.

On perçoit ici l'intérêt d'une démarche qui révèle la complexe construction du texte. Celui-ci est un carrefour d'influences, d'emprunts qui relient le texte non clos sur lui-même à un réseau textuel plus vaste donnant une dimension plurielle au texte. Genette a clarifié la notion d'emprunts par une typologie de l'intertextualité qu'il définit ainsi :

Il me semble aujourd'hui (13 octobre 1981) percevoir cinq types de relations transtextuelles, que j'énumérerai dans un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité. Le premier a été, voici quelques années, exploré par Julia Kristeva, sous le nom d'*intertextualité*, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique. Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...] ⁸⁰².

L'intérêt de la démarche réside dans l'analyse de la construction du texte qui part d'une appropriation. Un texte se rattache au texte qui précède. Comme le confirme Genette en évoquant l'hypertextualité : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ⁸⁰³ ».

Apollinaire procède à cela fréquemment, le texte s'autoengendre. Il est intéressant de noter que ces transformations sont nombreuses. Apollinaire reprend des strophes pour les réutiliser dans un autre contexte. Il prend le parti d'un texte pluriel et composite, il s'agit d'un mouvement créatif. L'œuvre n'est jamais achevée, toujours en mouvement, elle ne se laisse pas enfermer dans un sens qui lui donnerait un statut définitif. Gil Charbonnier et Danielle Jaines analysent les collages des textes d'Apollinaire comme étant le travail du poète « visible ⁸⁰⁴ ». Apollinaire colle des fragments, ceci signifie clairement que l'œuvre existe par fragments et que son unité est redéfinie chaque fois qu'un collage nouveau est effectué. Il n'existe pas un sens mais plusieurs sens, plusieurs vérités. La modernité d'Apollinaire réside dans le discontinu d'une écriture par fragments et le continu sans cesse redéfini d'un montage qui crée des associations nouvelles et inattendues. Une filiation s'établit donc de poème à poème et d'œuvre à œuvre.

Apollinaire est celui des trois poètes qui établit le plus de correspondances entre ces œuvres. Les reprises sont nombreuses créant une véritable parenté entre ses poèmes. On le voit avec le poème « Palais » qui se construit autour du personnage de Rosemonde :

Vers le palais de Rosemonde au fond du Rêve
Mes rêveuses pensées pieds nus vont en soirée (ALC Palais61).

Deux autres poèmes font allusion à ce même personnage :

Je la surnommai Rosemonde

⁸⁰² Gérard Genette, *Palimpsestes*, La littérature au second degré, Paris, Seuil, Coll. « Points », p. 8.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁰⁴ Gil Charbonnier, Danielle Jaines, *Étude sur Guillaume Apollinaire, "Alcools"*, op. cit., p. 27.

Voulant pouvoir me rappeler
Sa bouche fleurie en Hollande (ALC Rosemonde107),
Et dans son palais Rosemonde
Qui fut moins belle que Linda. (*Il y a*327),
Dôme merveille entre les merveilles du monde
La tour Eiffel et le Palais de Rosemonde (GM538).

Apollinaire crée un réseau de références communes. Rosemonde sert de comparaison pour mettre en valeur Linda. De même le palais de Rosemonde en parallèle avec la tour Eiffel fait référence à l'architecture du dôme de Cologne⁸⁰⁵.

Apollinaire reprend également un vers ou une strophe d'un poème à l'autre. On retrouve par exemple un vers :

Un oiseau langoureux et toujours irrité (ALC Le voyageur79),

avec une variante sur le déterminant. Il est intéressant de remarquer que ce vers ou plutôt cet oiseau est envisagé au sens propre dans « Le voyageur » et au sens symbolique :

Cet oiseau langoureux et toujours irrité (GM Poèmes divers571).

La reprise de vers montre un jeu de réminiscence mais Apollinaire en propose un usage parfois différent sur le plan du sens.

Dans « L'Émigrant », la septième strophe a été utilisée dans un autre poème « Adieux » (*Il y a*333) ainsi que dans le *Guetteur Mélancolique* (564) :

Intercalées dans l'an c'étaient les journées veuves
Les vendredis sanglants et lents d'enterrements
De blancs et de tout noirs vaincus des cieux qui pleuvent
Quand la femme du diable a battu son amant (ALC L'émigrant de Landor road106)

Il apparaît que le point commun de « L'Émigrant » et du poème « Adieu » est le lyrisme mélancolique d'une rupture. La strophe constitue sur le plan du sens une unité formée sur la métaphore des « journées veuves » et sur la thématique du temps. Sa réutilisation s'intègre alors facilement dans un autre poème. La dernière strophe de « L'Émigrant » sur la thématique de la mer correspond tout à fait à la thématique de chacun des poèmes.

Il arrive également à Apollinaire de reprendre des strophes en opérant les modifications. Les deux strophes de « Signe » sont utilisées dans « L'automne et l'écho » (GM588) :

Je suis soumis au Chef du Signe de l'Automne
Partant j'aime les fruits je déteste les fleurs
Je regrette chacun des baisers que je donne
Tel un noyer gaulé dit au vent ses douleurs

Mon Automne éternelle ô ma saison mentale

⁸⁰⁵ Rosemonde représente à la fois la femme aimée maîtresse du roi Henri II et le palais fantastique qui lui fut dédié comme un hommage. Elle acquiert une représentation mythique intégrée par Apollinaire comme référence.

Les mains des amantes d'antan jonchent ton sol
Une épouse me suit c'est mon ombre fatale
Les colombes ce soir prennent leur dernier vol (ALC Signe125),

avec les modifications suivantes : les majuscules ne sont présentes que dans « Signe », qui met « éternelle » au féminin et modifie le vers 8. Le poème « Signe » a été constitué certainement d'une coupe d'un autre poème plus long. Apollinaire exploite des sources d'inspiration commune à ses poèmes, lyrisme mélancolique, expression d'une rupture, puis il adapte, dans un jeu d'échos, des vers repris tels quels ou modifiés dans une sorte de redistribution qui montre un renouvellement dans la continuité.

La reprise des vers et des strophes montre donc une grande cohérence dans l'œuvre d'Apollinaire et simultanément il considère ces reprises comme principe de construction de nouvelles œuvres. Les poèmes fournissent des matériaux pour l'écriture de nouveaux textes, comme par exemple « La Chanson du Mal-Aimé » comme le précisent M. Adéma et M. Décaudin en notes :

Dans « La Chanson du Mal-Aimé » ont été assemblées ou fondues des pièces que tantôt les sous-titres tantôt certains manuscrits nous permettent de reconnaître. (Note p. 1044)

Ce poème est un complexe assemblage d'éléments qui proviennent de manuscrits différents comme : « Adieux » 332, *Il y a* 327. La note explique qu'une analyse a été effectuée par Breunig sur ce principe de la construction. Se fondant sur une explication d'Apollinaire, on perçoit la parenté entre les femmes qui ont traversé la vie du poète. Le poème n'en perd pas pour autant son sens et son unité. Effectivement, l'art d'Apollinaire consiste dans une sorte de puzzle, de collages et de dialogue entre les œuvres. Cet exemple n'est pas unique. Apollinaire effectue un collage et un montage de vers repris et redéployés. Le lyrisme amoureux est souvent le fil conducteur et trouve une illustration dans le poème. Quelques modifications montrent une adaptation mais la trame reste la même, comme par exemple les deux poèmes évoquant le corps féminin : le premier poème « En allant chercher des obus » (PL459) est dédié à Lou, le deuxième « Les neufs portes de ton corps » (GM619) à Madeleine. La muse change mais l'intensité du sentiment reste la même.

Apollinaire a donc, parmi les trois poètes, le plus expérimenté ce principe de reprise. Il s'agit d'une sorte de réflexion qui se met en place sur le travail d'écriture. Le collage représente à la fois une forme d'illustration de la modernité, un retour sur soi et un art poétique développé autour du thème de la régénération à illustrer symboliquement avec le motif du brasier. Il est intéressant de noter qu'Apollinaire a étendu cette expérience à d'autres reprises, par exemple dans le poème « Arbre » :

Nous avons loué deux coupés dans le transsibérien
Tour à tour nous dormions le voyageur en bijouterie et moi (CALL ONDES178),

il reprend des vers de Cendrars :

Et je partis moi aussi pour accompagner le voyageur en bijouterie qui se rendait à Kharbine
Nous avions deux coupés dans l'express et 34 coffres de joaillerie de Pforzheim (PR21).

Dans une forme de poème-conversation, cette reprise sonne comme un écho à l'œuvre d'un autre poète. Peut-on y voir l'allusion ironique à la rivalité et à la controverse qui se sont créées autour des *Pâques* et de « Zone » ? L'autocitation d'Apollinaire montre une construction du texte « à partir de fragments comme une machine ou un amplificateur⁸⁰⁶ » avec une « fonction d'engendrement⁸⁰⁷ » comme le précise Antoine Compagnon. De plus Apollinaire s'est livré à une autre expérience, la réécriture de textes en prose en poème : comme « La maison des morts » qui, à l'origine était un texte en prose « L'obituaire ».

La citation situation de Cendrars est différente de celle d'Apollinaire. Nous avons constaté que Cendrars avait pratiqué le collage de citations de l'œuvre de Gustave Le Rouge. Cette technique de reprise montre une cohérence derrière l'aspect disparate. Jean-Pierre Goldenstein a étudié « l'élasticité » des poèmes de Cendrars en analysant le « greffage » textuel, « homotextuel » sous formes d'allusion à d'autres œuvres du poète puis « hétérotextuel⁸⁰⁸ » par les citations. Ainsi Cendrars établit des liens entre ces œuvres. Il reprend par exemple la figure du vieux moine cité dans *Les Pâques* :

Un moine d'un vieux temps me parle de votre mort.
Il traçait votre histoire avec des lettres d'or [...]
Je suis comme ce bon moine, ce soir, je suis inquiet (Pâq5),

puis de nouveau dans la *Prose du Transsibérien* :

Un vieux moine me lisait la légende de Novgorode
J'avais soif [...]
Un vieux moine chantait la légende de Novgorode. (PR19, 20)

Le moine est désigné par une formule imprécise, portant un article indéfini le plaçant dans une forme d'anonymat. Il est renvoyé dans une époque passée qui a cependant une influence sur le présent décrit. Dans *Les Pâques* il établit un lien avec le Christ absent. De façon générale il est le symbole sacré de la poésie, de l'écriture dans *Pâques*, à la lecture et au chant dans la *Prose*. Le poète est témoin récepteur du legs du vieux moine. Il est à noter que le texte légué est un mythe, une légende jamais retrouvée. Le mystère entoure cette « Légende de Novgorode ». Un texte a bien été trouvé et identifié en Bulgarie⁸⁰⁹.

⁸⁰⁶ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 91.

⁸⁰⁷ *Id.*

⁸⁰⁸ Jean-Pierre Goldenstein, « Vers une systématique du poème élastique », dans *Blaise Cendrars*, Revue Europe, n°566, juin 1976, pp. 116, 117.

⁸⁰⁹ Cependant une universitaire, Oxana Khlopina, a démontré dans sa thèse qu'il ne s'agissait que d'un faux en relevant les anachronismes du texte et les outils d'impression trop récents.

Oxana Khlopina, *Blaise Cendrars, une rhapsodie russe*, thèse de doctorat, Littérature française, Université Paris Nanterre, 2007.

De plus Cendrars effectue des références à ses propres œuvres comme :

Ô sonde céleste !
Pour le Simultané Delaunay, à qui je dédie ce poème,
Tu es le pinceau qu'il trempe dans la lumière (19PO68).

Dans ce poème élastique consacré à la tour Eiffel, il établit un lien avec le travail pictural de Sonia Delaunay qui illustra la *Prose du Transsibérien*. On se rappelle que la fin de cette œuvre abstraite montre la tour et la roue. De même dans le poème « Sur la robe elle a un corps », il fait allusion au travail de Sonia Delaunay dans le domaine des arts déco et du design. Ainsi on voit des liens se tisser comme des associations d'idées.

Il en va de même pour la reprise de vers comme :

La guillotine est le chef-d'œuvre de l'art plastique
Son déclic
Crée le mouvement perpétuel (19PO91),
La guillotine est le chef-d'œuvre de l'art plastique
Son déclic
Mouvement perpétuel (Pa53),
La guillotine est le chef-d'œuvre de l'art plastique
Son déclic
Crée le mouvement perpétuel (En marge de 19PO94),

comme il est précisé en notes ces vers reviennent comme un leitmotiv exprimant une vision provocatrice du monde moderne et de l'art.

Il existe une profonde cohérence dans chacune des œuvres poétiques d'Apollinaire, Maïakovski et Cendrars. En effet, les échos, reprises, leitmotiv, allusions à une autre œuvre sont fréquents, créant ainsi une sorte de parcours poétique et symbolique qui reprend les pérégrinations souvent mises en scène dans les poèmes.

La reprise d'éléments représente un principe de construction des œuvres. On retrouve dans un poème élastique, une évocation du Christ :

Christ
Voici plus d'un an que je n'ai plus pensé à Vous
Depuis que j'ai écrit mon avant-dernier poème Pâques
Ma vie a bien changé depuis
Mais je suis toujours le même (19PO65),

également :

Mon taudis de New -York (19PO78).

Il s'adresse à lui comme il le faisait dans *Les Pâques* auxquelles il fait explicitement référence, il utilise la négation et un rejet imprégné d'une forme d'impuissance. C'est l'occasion d'établir un bilan personnel et d'une non réalisation de l'action. Les *Dix-neuf poèmes élastiques* se trouvent ainsi situés en parallèle du poème *Les Pâques*. Il assure ainsi

une continuité et une progression dans une forme de dialogue avec lui-même. Ce principe de bilan se retrouve dans le poème « Bagage » :

Dire que des gens voyagent avec des tas de bagages
Moi je n'ai emporté que ma malle de cabine et déjà je trouve que c'est trop que j'ai trop de
[choses
Voici ce que ma malle contient
Le manuscrit de Moravagine que je dois terminer à bord et mettre à la poste à Santos pour
l'expédier à Grasset
Le manuscrit du Plan de l'Aiguille que je dois terminer le plus tôt possible pour l'expédier
au Sans Pareil.
Le manuscrit d'un ballet pour la prochaine saison des Ballets Suédois et que j'ai fait à bord
entre Le Havre et La Pallice d'où je l'ai envoyé à Satie
Le manuscrit du Cœur du Monde que j'enverrai au fur et à mesure à Raymone
Le manuscrit de l'Equatoria
Un gros paquet de contes nègres qui formera le deuxième volume de mon anthologie (FR I.
Le Formose206).

Il y évoque ses textes en cours d'écriture et de publication comme un bilan d'écriture personnel, qui permet de reconstituer le puzzle d'une œuvre qui cherche un principe de cohérence. Le poème devient bilan d'une conscience qui se parle à elle-même. Ce système de reprise évoque la mise en place d'une réflexion sur le travail du poète. Cendrars écrit un texte en marge de la *Prose du Transsibérien* (35) et effectue ainsi un retour sur un poème, explicitant le sens, du poème et ses intentions comme un véritable art poétique.

De plus il évoque ses œuvres en jouant sur les titres par exemple :

Pour vous apprendre à épeler l'A B C de la vie sous la férule des sirènes en partance (Pa60).

L'*ABC de la vie* comme le précise Claude Leroy en note (357) fait référence à l'*ABC du monde* auquel il fait allusion à la page 82 et à l'*ABC du cinéma* :

Je ne lis plus les livres qui ne se trouvent que dans les bibliothèques
Bel A B C du monde (19PO82).

Enfin il ancre ses poèmes dans sa vie d'écrivain en rapportant des indices autobiographiques de l'écriture de ses œuvres :

Un journal traîne sur ma table.
Je travaille dans ma chambre nue, derrière une glace dépolie,
Pieds nus sur du carrelage rouge, et jouant avec des ballons et une petite trompette d'enfant :
Je travaille à la FIN DU MONDE. (ACM128)

L'écriture, par un phénomène de mise en abyme, se fait le témoin de l'écriture d'un autre livre par un jeu de relations et d'échos en montrant qu'un contexte favorise une écriture.

L'œuvre de Maïakovski fonctionne un peu différemment. On ne perçoit pas une technique de greffage. Mais il s'agit ici de relever la cohérence d'une œuvre qui fonctionne de façon cyclique. Claude Frioux montre la profonde unité de l'œuvre de Maïakovski :

Le poème opère la synthèse des attitudes majeures de l'univers maïakovskien, essentiellement l'intuition passionnément terrestre de la réalité humaine, l'association de

l'humour et du tragisme, du jeu fantastique avec le temps, surtout la liaison étroite entre l'autoportrait violemment circonstancié et les grands thèmes politiques et philosophiques. (PO1-208)

De même Claude Frioux évoque le poème *Sur ça* :

Ce poème au titre insolite est sans doute l'œuvre maîtresse de Maïakovski. Il constitue le carrefour où viennent converger et s'articuler puissamment les thèmes et les démarches constantes de l'univers maïakovskien, où monte en pleine lumière la continuité d'aspiration et d'inspiration du Maïakovski d'avant et d'après la révolution. Tous les ingrédients du cycle maïakovskien sont réunis : l'épreuve d'amour, exaltée et dramatique, dans une confession à l'état le plus cru ; la hantise du suicide par impatience, une échappée vers le trentième siècle, une chronique angoissée des risques pris par la NEP, l'ensemble étant soudé par une grande interpellation morale de la révolution sur l'essentiel c'est-à-dire ce qu'elle peut faire pour changer l'homme de l'intérieur. (PO3-131)

En effet Claude Frioux a mis en valeur l'univers de Maïakovski, fait de pierres d'un édifice qui se construit par le retour régulier des éléments identiques. De fait des relations se mettent en place dans cette œuvre comme le souligne Claude Frioux qui montre la relation entre le poème *Sur ça* et le poème *L'Homme* :

L'autre point d'appui biographique est « l'homme d'il y a 7 ans » c'est-à-dire le Maïakovski de 1916 en train de composer le poème *L'Homme* et alors torturé par une autre jalousie à la fois concrète et symbolique, celle qui l'oppose au « Maître de tout », c'est-à-dire le pouvoir de l'argent venant lui voler son amour.

Tel est le réseau de références factuelles à partir desquels le poème prend son essor essentiellement onirique et fantasmatique. (PO3-134)

Ainsi l'imaginaire de Maïakovski s'appuie sur un réseau d'images récurrentes qui assurent le ciment d'une œuvre qui s'engendre à partir des mêmes faits qui reviennent et d'une dimension cyclique. Nikolaï Khardjiev et Vladimir Trenine montrent un réseau « d'images obsédantes ⁸¹⁰ » chez Maïakovski. Au-delà des images, les allusions à des œuvres antérieures créent des échos qui renforcent la puissance du propos.

Maïakovski comme Cendrars établit des liens entre ces œuvres faisant allusion, dans un poème, à un autre ou plusieurs autres poèmes. Dans le poème *L'Homme*, il effectue un retour sur son passé :

Je la vois s'approcher.
Elle se penche pour baiser sa main.
Ses lèvres chuchotent
parmi les trois petits poils,
appelant l'un « ma petite flûte »,
l'autre « mon petit nuage »,
donnant au troisième l'éclat inouï
d'un nom
que je viens
de créer. (PO1-H231).

⁸¹⁰ Nikolaï Khardjiev, Vladimir Trenine, *La culture poétique de Maïkovski, op. cit.*, p. 276.

Ce long poème reprend les étapes de la vie du Christ que le poète s'applique à lui-même. Dans cet épisode, il revient sur la configuration du triangle amoureux, le mari rival, la femme aimée et lui-même. Les trois poils de la phalange du mari portent le nom d'un poème de Maïakovski, le troisième est celui de *L'Homme*. Ces œuvres, dont le titre est prononcé par la femme aimée, étaient dédiées à Lili. Le contexte amoureux de la crise se trouve ainsi réactivé par l'expression de la jalousie que montre cette référence aux œuvres anciennes. Lors du retour du poète sur terre après mille ans, la situation est toujours la même, le poète malmené se retrouve confronté à la même situation. Il se remémore cette scène :

Je traîne.
Un pont féérique.
J'y monte
et d'en haut je regarde avec une étrange émotion.
J'étais là debout, je m'en souviens.
C'était bien cet éclat brillant.
Et alors
cela s'appelait
la Néva. (PO1-H255, 257)

Il fait allusion à une tentative de suicide avant son ascension. Le poème se réfère à lui-même. Cela préfigure un lien avec une autre œuvre :

— Pensais-tu oublier l'éclat de la Néva ?
La remplacer ?
Par quoi !
Jusqu'à la tombe tu te souviendras de ces remous
qui claquaient dans *L'Homme*.
[...]
Là-bas,
sur le pont
de la Néva
il y a un homme ! (PO3-SÇ175)

Maïakovski évoque sans ambiguïté le poème *L'Homme*. Le poète, lors de son périple sur le radeau, se retrouve face à « l'homme d'il y a sept ans » c'est-à-dire lui-même placé sur le pont au-dessus de la Néva sur le point de se jeter à l'eau. Il répète fréquemment la durée « sept ans » qui sépare *L'homme* de *Sur ça* :

Voilà sept ans que du pont il regarde ça.
J'arrive à peine à mettre la veste,
c'est un autre calibre. (PO3-SÇ183)

L'écriture fait un lien entre deux épisodes de crise personnelle profonde. « L'homme d'il y a sept ans » se fait menaçant ; sur un ton de reproche, il impose au poète de trouver de l'aide. Les liens que l'on a pu observer entre ces deux poèmes montrent, au-delà d'un jeu de référence, une volonté, comme Cendrars, d'établir un dialogue avec lui-même par ce dédoublement temporel :

Mais cette rivière !...

Non ce n'est pas elle.
Une autre.
Mais non, pas une autre !
C'était comme ça,
j'étais debout.
Ça brillait.
Maintenant je me souviens.
Ma pensée grandit.
Je n'en suis plus maître. (PO3-SC₁₆₉),
Les vagues baignent les piles d'acier.
Immobile,
terrible,
appuyé sur les flancs
de la capitale
créée par mon désespoir,
il se tient là
sur ses pilotis de cent étages.
Il a brodé le ciel de boulons aériens.
Il a surgi des eaux en une féerie d'acier. (PO3-SC₁₇₁)

Ce jeu de questions-réponses établit une problématique de reconnaissance et l'échange des répliques pose une opposition entre passé et présent. Le texte neuf se construit par confrontation avec un passé tragique non résolu et progresse en faisant ressurgir le « monstre de la jalousie » et la peur. Le souvenir génère alors une fantasmagorie bâtie autour de l'apparition du double du poète. D'un poème à l'autre, Maïakovski établit un jeu de correspondances qui prouve la cohérence et l'unité d'une œuvre.

Les références aux œuvres sont aussi l'occasion de faire un bilan, un retour rétrospectif des œuvres et, dans le cas de Maïakovski, de leur portée. Comme par exemple :

Je choisissais les mots
 tantôt les plus furtifs,
 tantôt des mugissements terribles,
 tantôt des tintements de lyre.

Du profit
 je passais à la gloire éternelle.

Je priais,
 menaçais,
 implorais,
 parlais comme un meeting.

— Mais c'est pour tous...
 pour vous...
 aussi...

« Mystère-Bouffe » par exemple-
 ce n'est tout de même pas pour moi seul ! (PO3-SÇ197),

l'évocation de *Mystère Bouffe*, dans un poème qui a déjà été l'occasion d'un bilan et d'un retour sur le passé, est l'occasion de dénoncer la NEP et le réembourgeoisement qu'elle a provoqué. Il mesure, à l'indifférence bourgeoise, la vacuité et l'inefficacité de ses œuvres engagées comme dans l'épopée de la révolution *Mystère Bouffe*.

Maïakovski a le souci constant de l'efficacité de son discours :

Mais moi-
 le propagandiste des jours futurs- (PO4-PV295),
 Et peut-être vos savants
 vous diront,
 coiffant d'érudition
 l'essaim des questions,
 que vivait jadis
 un chantre de l'eau bouillie,
 ennemi furieux de l'eau crue. (PO4-APV519),
 Pour vous
 qui aurez
 des corps sains et agiles,
 le poète
 a léché
 les crachats phtisiques
 avec la langue rêche de l'affiche. (PO4-APV529),

son activité de publicitaire, au service d'un idéal qu'il a défendu jusqu'au bout. C'est pour cette raison qu'il critique ses propres choix d'écriture :

Plus de chansons de geste,
 plus d'épopées —
 plus de bylines.
 Comme un télégramme
 vole
 ma strophe ! (PO4-ÇVB313),

toujours dans l'optique d'établir un discours porteur d'un engagement développant une force de conviction qui assurera la pérennité de l'œuvre du combat révolutionnaire.

Ainsi on voit que les liens entre les œuvres établissent un parcours poétique parfaitement cohérent. Les poèmes ont une attitude double, à la fois tournés vers eux-mêmes, à la fois vers l'extérieur. Le discontinu du processus de fabrication fait de ces poèmes des œuvres fragmentées mais ce principe même assure paradoxalement la cohérence du tout.

2. 3. 1. 2. Métaphores.

La figure de la métaphore assure également ce rapport du discontinu et du continu dans la poésie moderne. Objet de réflexions, elle pose des problématiques définitionnelles qui justement mettent en valeur le principe d'association de termes et de domaines dans une même œuvre.

L'image.

Bernard Dupriez débute sa définition de l'image par l'idée d'une « confusion » « au statut insaisissable⁸¹¹ » et propose ceci :

Ce qu'on appelle **image littéraire**, c'est l'introduction d'un deuxième sens (V. Ce mot, § 8), non plus littéral, mais analogique, symbolique, « *métaphorique* », dans une portion de texte bien délimitée et relativement courte : un seul mot (V. à *métaphore*), un syntagme (V. à *comparaison*), une suite de mots de syntagme (V. à allégorie).

Au sens strict, l'image littéraire est donc un procédé qui consiste à remplacer ou à prolonger un terme – appelé thème ou *comparé* et désignant ce dont il s'agit « *au propre* » – en se servant d'un autre terme, qui n'entretient avec le premier qu'un rapport d'analogie laissée à la sensibilité de l'auteur et du lecteur. Le terme imagé est appelé *phore* (d'où le mot *métaphore*) ou *comparant* et s'emploie pour désigner la même réalité par le détour d'une autre, par figure ; il est pris « au sens figuré »⁸¹².

Sa définition pose un principe général qui s'appuie sur trois éléments : deux éléments placés en parallèle, le comparé et le comparant ainsi qu'une relation d'analogie symbolique et métaphorique. Un quatrième élément intervient il s'agit de la « sensibilité », donc il place le mécanisme même de l'image sous l'égide d'une subjectivité. Deux sensibilités sont sollicitées dans la compréhension même de ce mécanisme langagier. De plus, selon lui, l'image fait intervenir un deuxième sens. Ainsi l'image littéraire est un ensemble complexe d'éléments, de sensibilités et de significations plurielles. L'image apparaît comme une représentation d'ordre psychique et d'ordre verbal puisqu'elle est faite de mots. Mais elle se révèle arbitraire et produite par l'inconscient, les éléments qui la composent sont dépourvus de liens dans la réalité.

Pierre Caminade établit la problématique de la distinction entre image et métaphore :

Jusqu'à ces dernières années, *image* dominait. Le mot, la notion, devait leur prééminence à la définition stricte qu'André Breton, à la suite de Pierre Reverdy, en avait donnée en 1924 dans *Manifeste du surréalisme*. L'image devenait, dès lors, sinon l'essence de la poésie, tout au moins l'agent principal de son dynamisme et de sa modernité. Cette conception fut contestée de bonne heure – 1930, 1933- ; elle résista aux attaques, et les adversaires eux-mêmes employaient le mot image.

Sans doute *métaphore* n'avait-il pas été tout à fait oublié, s'il était tombé dans cette disgrâce de la rhétorique que le Romantisme avait provoquée et qui, après la guerre de 1914 – 1918, avait même gagné l'enseignement scolaire.

Métaphore, et l'on évoquait pour les mépriser le poncif, l'artifice rationnel et prudent de toute la rhétorique, qu'on identifiait péjorativement à la *cuisine* comme Platon l'avait nommée dans le *Gorgias*. Métaphore, rhétorique, tout cela était figé, vieux, sclérosé, sans vie ni vérité.

Image : voici l'inconnu, l'épiphanie hors des ténèbres, le jaillissement de l'inconnu, l'accueil aux profondeurs, le *buisson ardent*, la *collusion flamboyante de mots*⁸¹³.

Reverdy a fondé une définition très précise, comme le rappelle Pierre Caminade qui confronte ce point de vue à d'autres qui suggèrent une ambiguïté avec la métaphore :

L'image a, chez Reverdy, un sens strict, rapprochement involontaire de deux « réalités », de deux « termes » éloignés et, dans un premier temps chez André Breton. [...]

⁸¹¹ Bernard Dupriez, *Gradus Les procédés littéraires*, Union Générale d'Éditions, coll. « 10 / 18 », 1984, p. 242.

⁸¹² *Ibid.*, p. 242.

⁸¹³ Pierre Caminade, *Image et métaphore : un problème de poétique contemporaine*, op. cit., p. 3.

Breton évolue, et bientôt élargit la notion d'image qui englobe la métaphore, la comparaison et tous les modes de découverte d'analogies.

La plus grande extension, nous la trouvons dans les essais d'Yvon Belaval : l'image y devient une fonction, la fonction imageante, animatrice du langage poétique.

Pour Octavio Paz, l'image est entendue à la fois au sens strict et au sens large, puisque, au-delà d'un bref assemblage de mots, d'un syntagme, elle est le poème, voire l'œuvre.

Avec Gaston Bachelard, dont la réflexion sur l'image est particulièrement riche, nous surprendrons une confusion entre image et métaphore.

[...]

On sait que l'image, création pure, rapports justes, chez Reverdy est arbitraire (sous des réserves que nous signalerons) chez Breton. Arbitraire, elle est intrusion expressive de l'irrationnel, de l'inconscient, de l'imagination « libre ». Elle est littérale, intraduisible.

La métaphore serait un acte délibéré, elle serait toujours traduisible⁸¹⁴.

Cependant les variantes observées relient image et métaphore. L'image, qui, dans un sens large, peut englober le poème⁸¹⁵, est de l'ordre de la spontanéité voire de l'imprévisible. La métaphore est une opération langagière prévue et créée par le poète. Pierre Caminade démontre l'évolution de l'usage d'image par les surréalistes qui, à la suite de Reverdy, introduisent la notion d'arbitraire. On perçoit ici l'évolution accomplie. Le rapprochement des deux réalités s'appuyait sur une part de subjectivité, de « justesse » pour aboutir à l'idée d'arbitraire. Le terme d'image, défini de façon assez générale, mérite d'y revenir plus en détail.

L'image assemble des éléments opposés que le langage commun n'assemblerait pas au nom de la logique. Le caractère poétique réside dans cette union imprévue de données disjointes qui va à l'encontre de la vérité et qui convoque une nouvelle vérité. Pierre Caminade parle de la monosémie du langage ordinaire⁸¹⁶. La particularité du langage poétique réside dans la pluralité de sens que possèdent les mots dans un usage non ordinaire, ceci permet la création de l'image qui possède un rôle unificateur⁸¹⁷. Pierre Caminade montre ainsi que l'image est l'alliance des éléments « contraires » (selon Garelli cité par Pierre Caminade à la page 65), le langage a la capacité d'exprimer cet état impossible et intenable.

Pierre Caminade rappelle le point de vue de Bachelard sur deux types d'imagination, formelle de l'ordre de l'inattendu et matérielle s'appuyant sur les éléments. Bachelard prend l'image au sens large et « reproche » à la métaphore son aspect fabriqué. Joëlle Gardes Tamine rappelle qu'il nommait la métaphore d'« image morte⁸¹⁸ ».

L'idée qui se dégage est la différence qui existe entre deux réalités rapprochées. L'image ne peut se fonder sur deux éléments trop proches et se caractérise par une forme de spontanéité et donc de liberté.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 5, 7.

⁸¹⁵ Comme le suggère Pierre Caminade avec Octavio Paz en ajoutant : « L'image soumet à l'unité la pluralité du réel ». *Ibid.*, p. 63.

⁸¹⁶ *Id.*

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁸¹⁸ Joëlle Gardes Tamine, *Au cœur du langage : la métaphore*, Paris, H. Champion, 2011, p. 231.

Joëlle Gardes Tamine rapproche l'image non plus du visuel mais de l'imagination. Il précise que l'image ne provient pas directement de la perception mais l'imagination « déforme » selon Bachelard les « images fournies par la perception⁸¹⁹ ». Joëlle Gardes Tamine résume la situation entre image et métaphore : « Poètes et critiques sont alors bien d'accord pour faire de l'image le principe de la poésie, et la métaphore n'en est qu'une espèce particulière⁸²⁰ ». Cette « réconciliation » énoncée par Joëlle Gardes Tamine suggère que l'image comme la métaphore sont faites de mots mais que la métaphore a ses particularités. L'image (le sensible) se distinguerait alors de la métaphore, figée comme une figure de rhétorique.

La métaphore.

Pierre Fontanier propose cette définition :

Les Tropes par ressemblance consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie. Ils se réduisent, pour le genre, à un seul, à la Métaphore [...]⁸²¹.

La métaphore se caractérise non par la spontanéité de l'image mais par la création volontaire et réfléchie mise à l'œuvre. La notion d'association est le point constant du mécanisme métaphorique. La question de l'analogie au cœur du système est essentielle. Les réalités rapprochées sont l'apanage du langage poétique qui est seul habilité, contrairement au langage commun, à multiplier ainsi les significations par la richesse des différents sens convoqués. Michel Le Guern définit la métaphore par l'association de deux signifiés : « La métaphore apparaît donc comme la formulation synthétique de l'ensemble des éléments de signification appartenant au signifié habituel du mot qui sont compatibles avec le nouveau signifié imposé par le contexte à l'emploi métaphorique de ce mot [...]⁸²² ». La métaphore offre dans le texte poétique une superposition de sens.

Aristote a posé la définition de la métaphore : « La métaphore est l'application à une chose d'un nom qu'il lui est étranger par un glissement de genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce, ou bien selon un rapport d'analogie⁸²³ ». L'idée du « glissement » est importante et a été reprise par Bernard Dupriez qui propose la définition de la métaphore ainsi :

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 212.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 214.

⁸²¹ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques, 1977, p. 99.

⁸²² Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, col. « Langue et langage », 1972, p. 43.

⁸²³ Aristote, *Poétique*, Paris, Le livre de poche, 1990, p. 118.

C'est le plus élaboré des tropes (V. à image, 2), car le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur.

Bien qu'il s'emploie aussi dans un sens élargi, le mot *métaphore* n'est pas, au sens strict, synonyme d'image littéraire : il en est la forme la plus condensée, réduite à un terme seulement. En effet, à la différence de l'allégorie, il a un phore unique, quoique celui-ci puisse être évoqué par plusieurs mots.

À la différence de la comparaison, ce phore est mêlé syntaxiquement au reste de la phrase, où se trouve habituellement l'énoncé du thème⁸²⁴.

De plus selon Bernard Dupriez, le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression interprétée, trouvée et revécue par le lecteur. Bernard Dupriez opère une distinction entre les images au niveau de la syntaxe, puis précise qu'elles fonctionnent par omission puisque l'analogie repose sur un lien syntaxique absent. Pas de mot « comme », il rappelle la citation de Mallarmé « qui raye le mot *comme* du dictionnaire⁸²⁵ » et qui veut « supprimer aussi le thème⁸²⁶ ». La figure est à la limite du lisible. En cela il évoque le « rêve de Mallarmé », modèle de négation totale. Si l'image était « l'introduction d'un deuxième sens », la métaphore est « le passage d'un sens à l'autre ».

La métaphore pose donc plusieurs questions : elle passe d'un sens à un deuxième sens, donc elle va plus loin que l'image, elle est le fruit d'une subjectivité appelant à une lecture qui est réécriture, reconstitution d'un schéma métaphorique par le lecteur, enfin elle apparaît autant dans sa présence que dans son absence.

Jean-Yves Pouilloux propose cette extension à sa définition : « Non seulement c'est un terme courant, mais encore on en est venu à l'utiliser pour caractériser le fonctionnement même du langage, autrement dit la façon dont nous percevons, imaginons et interprétons le monde dans lequel nous vivons »⁸²⁷. Il pose l'idée que la métaphore détermine notre relation au monde et notre façon de le voir. Joëlle Gardes Tamine montre le caractère ontologique qui découle du système métaphorique : « C'est en effet un quasi-monde qui est bâti. [...] Cet univers, la métaphore, qu'elle soit filée ou locale mais reprise de loin en loin, y participe au premier chef⁸²⁸ ».

Du Marsais définit ainsi la métaphore avec la notion de « transport » :

La Métaphore est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un nom à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit. Un mot pris dans un sens métaphorique, perd sa signification propre, et en prend une nouvelle qui ne se présente à l'esprit que par la comparaison que l'on fait entre le sens propre de ce mot, et ce qu'on lui compare [...] ⁸²⁹.

⁸²⁴ Bernard Dupriez, *Gradus Les procédés littéraires*, Union Générale d'Éditions, coll. « 10 / 18 », 1984, p. 286.

⁸²⁵ *Ibid.*, 286.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 287.

⁸²⁷ Jean-Yves Pouilloux, *Ency*

⁸²⁸ Joëlle Gardes Tamine, *Au cœur du langage : la métaphore*, *op. cit.*, p. 202.

⁸²⁹ Du Marsais César Chesneau, *Les Tropes*, Tome1, Paris, Belin-le-Prieur, 1818, (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France) p. 155.

Jean-Louis Joubert, en reprenant la définition de Dumarsais, relève la « difficulté⁸³⁰ » de la métaphore qui suppose une création mentale du poète qui doit être reconstituée par le lecteur. La lisibilité est une problématique propre à la métaphore. Jean-Louis Joubert précise : « En s'adressant à la sensibilité, la métaphore opère un coup de force qui fait craquer les limites du langage. C'est pourquoi la poésie l'accueille avec prédilection : elle est ce lieu où se montre et se dépasse l'échec du langage, car elle dit ce qui ordinairement ne peut se dire. La métaphore est devenue la figure reine dans la poésie moderne⁸³¹ ». Il rappelle la différence sur laquelle repose la métaphore c'est-à-dire la part de reconstruction du sens et la possibilité de ne pas parvenir à le réaliser. En évoquant un exemple de Saint-John Perse, il montre également que la métaphore offre une pluralité de lectures. Le sens se joue à chaque lecture, l'écriture ayant laissé une ouverture de possibles. La métaphore participe alors du langage-palimpseste, puisqu'elle offre une superposition de réécritures tout en usant de l'analogie.

Mais sur quoi se fonde l'analogie, pourquoi y a-t-il nécessité d'une analogie ? Pour rendre compte d'une vision unique du monde, pour intégrer le monde diffracté dans le langage en une double signification.

Métaphore et poésie moderne.

Daniel Leuwers revient sur la poétique d'Aristote :

Le philosophe Paul Ricœur est certainement l'homme qui aujourd'hui a tiré le meilleur parti du livre d'Aristote et de ses évidentes difficultés de lecture. Dans *La Métaphore vive*, Ricœur souligne d'emblée que pour Aristote, la poétique, art de composer des vers, ne se confond jamais avec la rhétorique, art de la persuasion, de l'éloge et du blâme. Non, la poésie, ça n'est pas l'éloquence. Et pourtant il est une figure qui leur est commune : c'est la métaphore⁸³².

Paul Ricœur montre la complexité du mécanisme de la métaphore. Tout d'abord en s'appuyant sur le point de vue d'Aristote et sa définition, il montre que la métaphore s'appuie sur le « mot » :

La rhétorique de la métaphore prend le *mot* pour unité de référence. La métaphore, en conséquence, est classée parmi les figures de discours en un seul mot et définie comme trope par ressemblance ; en tant que figure, elle consiste dans un déplacement et dans une extension du sens des mots ; son explication relève d'une théorie de la substitution⁸³³.

Il évoque ensuite un deuxième niveau qui resitue la métaphore dans le « cadre de la phrase » :

⁸³⁰ Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, op. cit., p. 126.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 127.

⁸³² Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, op. cit., p. 13, 14.

⁸³³ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. « Points essais », 1975, p. 7.

Le point de vue sémantique et le point de vue rhétorique ne commencent à se différencier que lorsque la métaphore est replacée dans le cadre de la *phrase* et traitée comme un cas non plus de *dénomination déviante*, mais de *prédication impertinente*⁸³⁴.

Cette deuxième analyse a le mérite de mettre en valeur la métaphore dans un cadre plus vaste qui dépasse le cadre de la simple métaphore-mot. Son troisième niveau d'études est consacré à un « point de vue *herméneutique* ⁸³⁵ » pour un « changement de niveau qui conduit de la phrase au discours proprement dit⁸³⁶ ». Paul Ricœur explique également le déclin de la rhétorique qui fait de la métaphore une figure morte :

Le déclin de la rhétorique résulte d'une erreur initiale qui affecte la théorie même des tropes, indépendamment de la place accordée à la tropologie dans le champ rhétorique. Cette erreur initiale tient à la dictature du mot dans la théorie la signification. De cette erreur on n'aperçoit que l'effet le plus lointain : la réduction de la métaphore à un simple ornement⁸³⁷.

Il récapitule l'idée d'Aristote ainsi : « l'idée aristotélicienne *d'allotrios* tend à rapprocher trois idées distinctes : l'idée *d'écart* par rapport à l'usage ordinaire ; l'idée *d'emprunt* à un domaine d'origine, l'idée de *substitution* par rapport à un mot ordinaire absent mais disponible⁸³⁸ ». Il met en valeur l'idée d'une métaphore « *définie en termes de mouvement : l'épiphora* d'un mot est décrite comme une sorte de déplacement de ... vers ...⁸³⁹ ». Il apporte l'idée suivante :

C'est dans l'analyse même de l'énoncé métaphorique que doit s'enraciner une conception référentielle du langage poétique qui tienne compte de l'abolition de la référence du langage ordinaire et se règle sur le concept de référence dédoublée⁸⁴⁰.

Il montre ainsi qu'une phase d'autodestruction du sens peut s'observer et en déduit :

Ne peut-on pas dire que l'interprétation métaphorique, en faisant surgir une nouvelle pertinence sémantique sur les ruines du sens littéral, suscite *aussi* une nouvelle visée référentielle, à la faveur même de l'abolition de la référence correspondant à l'interprétation littérale de l'énoncé⁸⁴¹.

La métaphore n'est plus une simple figure de rhétorique qui la condamne à un ornement vain, mais elle double la référence au réel par un effet de déplacement et montre un pouvoir fort sur le réel. Paul Ricœur opère une distinction intéressante quant à la valeur de la métaphore destinée à la rhétorique d'une part ou à la création poétique d'autre part. Daniel Leuwers rappelle la définition de la métaphore selon Aristote dans la *Poétique*. La métaphore, par l'apport d'un deuxième élément dans le schéma, propose un « déplacement », « transport » de sens comme nous l'avons vu. Le principe d'analogie coexiste donc paradoxalement avec la

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁸³⁶ *Id.*

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 289.

⁸⁴¹ *Id.*

mise en place de deux éléments ayant deux significations différentes et dont le rapprochement n'est pas dû à la logique. Daniel Leuwers apporte une notion supplémentaire de transgression, donc elle va au-delà de l'attendu, elle est de l'ordre de l'imprévisible puisque la constitution du schéma de la métaphore est purement subjectif et la reconstitution laissée au lecteur. La métaphore superpose deux significations et induit une lecture plurielle et simultanée. Daniel Leuwers parle de « surélévation du sens au niveau des mots ⁸⁴² ».

En examinant le rôle des tropes, le jeu de signification impose une idée d'écart par rapport à la norme du langage. Or nous avons vu que le langage poétique s'invente contre le langage courant. Ce sont les mêmes mots et ce ne sont pas les mêmes. Pour Daniel Leuwers le poème « accepte la déperdition d'un sens premier au profit d'un sens second ⁸⁴³ ». Les métaphores sont donc marquées par l'idée de destruction d'un sens premier comme le suggère Paul Ricœur. Les métaphores « disent et ne disent pas » comme le suggère Daniel Leuwers, ou elles disent un sens premier qu'elles ne disent plus ; puis elles disent un sens second. La métaphore repose sur un sens présent et absent et sur une dualité de sens, ce qui laisse des lectures plurielles potentielles. Daniel Leuwers montre l'évolution de la poésie moderne par une abolition du « sens littéral » « pour accéder à un niveau second de sens, inattendu, inenvisageable, inouï ⁸⁴⁴ ». Elle enrichit le texte en transfigurant le langage ordinaire.

Apollinaire, Cendrars et Maïakovski se sont tous les trois intéressés au processus métaphorique.

Cendrars s'intéresse à l'écriture dans sa dimension métaphorique. En effet, l'expérience de l'écriture autobiographique se révèle être un bon point de départ comme le souligne Yvette Bozon-Scalzitti :

Car c'est dans le double jeu du double Je, du Je pseudonyme, dans l'écart de l'aveu et du masque, du miroir et du voile, que s'invente l'écriture d'*Une nuit*. La tension du secret du voile est posée dès le départ comme constitutifs de l'être du héros-narrateur : son rire célèbre est un mensonge héroïque, sa liberté est prise dans les chaînes du refoulement, sa vitalité est le masque de la détresse. Sur cette différence s'élabore le travail métaphorique de l'écriture autobiographique, la mise au jour du secret ne pouvant s'accomplir qu'à travers le masque du récit dont le texte est lui aussi une surface mensongère destinée à dévoiler son envers en le voilant ⁸⁴⁵.

Cendrars a employé une écriture du mensonge, réalité des faits et réalités retranscrites se superposent, s'entremêlent si bien qu'il est difficile, comme l'ont montré les critiques, de retrouver la « vérité ». Il donne parfois la couleur de la vérité à un élément imaginaire, brouillant les pistes mais montrant que la métaphore repose sur un vrai mensonge. Malgré

⁸⁴² Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, op. cit., p. 16.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 17, 18.

⁸⁴⁵ Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, op. cit., p. 93, 94.

tout le système d'images de Cendrars suit une construction logique et cohérente. Jacqueline Chadourne évoque la notion d'image chez Cendrars :

Par images, comparaisons et métaphores, c'est en termes de correspondances que Cendrars rêve, contemple et pense pour appréhender l'universelle réalité, la produisant ainsi par l'imagination en universelle surréalité. [...] Le rapport des images la thématique de Cendrars, pourrait du Cosmos, nous donne l'occasion de marquer ici combien chez lui l'imagination, faculté de rêver de penser par images, remplit « sa vraie fonction de psychisme créateur », selon la formule bachelardienne, et avec quelle activité, quel dynamisme, « elle vient le irréductible à toute détermination [F. Pire] »⁸⁴⁶.

Le terme de « correspondances » permet de mesurer le déclenchement de l'image qui se pense en une sorte de réseau cosmogonique.

Pour Apollinaire, Gil Charbonnier et Danielle Jaines appliquent le principe d'une image :

D'une manière essentielle, la poésie se fonde sur le pouvoir des images. Les impressions profondes, les émotions esthétiques que suscite la lecture du poème naissent de la puissance des visions. La force de l'image détermine la valeur du texte, c'est en elle que s'établit le contact à la fois le plus émouvant et le plus intime avec l'expérience personnelle créatrice du lecteur. Ceci est d'autant plus vrai avec la poésie moderne qui, libérée des contraintes de l'écriture versifiée, invente une prosodie qui accorde toute la place à l'évocation. [...] Une simple lecture du recueil indique une prolifération d'images qui mobilisent toutes les ressources rhétoriques de la langue. L'abondance des comparaisons et des métaphores témoigne d'une part de la simplicité d'une écriture [...] et d'autre part de la spontanéité lyrique du poète⁸⁴⁷.

Il montre l'assemblage complexe des images qui proposent une double action, détruire le réel, en remplaçant le comparé et en reconstruisant un nouveau monde. Apollinaire utilise la métaphore dans sa dimension d'étrangeté. La métaphore se révèle hermétique selon Gil Charbonnier et Danielle Jaines et déclenche un effet de surprise qui se trouve élucidé plus loin dans un réseau de sens. Apollinaire joue sur les variations des images. La comparaison est un moyen de créer un système qui relie le comparé au comparant de façon resserrée en recourant à l'apposition comme le relèvent Gil Charbonnier et Danielle Jaines qui évoquent là une clé de la modernité d'Apollinaire.

Apollinaire superpose deux réalités et multiplie les rapprochements qui, en plus de dédoubler la réalité, offrent plusieurs lectures. Il utilise toutes les possibilités de l'image, la comparaison, la métaphore par superposition de termes apposés mais il inverse les termes comme un « fleuve pareil à ma peine », Michel Décaudin relève même qu'Apollinaire peut même « seulement suggérer l'élément d'identification⁸⁴⁸ » comme dans l'image « Pupille christ de l'œil ». Apollinaire varie les approches de la métaphore en utilisant toutes les ressources du langage, de la syntaxe et en variant les effets de lecture. Sa démonstration

⁸⁴⁶ Jacqueline Chadourne, *Blaise Cendrars : Poète du Cosmos*, op. cit., p. 242.

⁸⁴⁷ Gil Charbonnier, Danielle Jaines, *Étude sur Guillaume Apollinaire, "Alcools"*, op. cit., p. 52, 53.

⁸⁴⁸ Michel Décaudin, *Apollinaire*, op. cit., p. 97.

montre le choix complexe d'Apollinaire, on retrouve du continu dans la tension entre le réel et l'image. Joëlle Tamine explique l'évolution de l'image en poésie :

Si l'image classique repose sur des relations sémantiques et logiques faciles à déceler, il n'en est plus de même depuis la fin du XIX^e siècle. Le principe de construction du poème ne réside plus dans une progression logique et rhétorique, mais dans des associations de mots souples et parfois énigmatiques [...] ⁸⁴⁹.

Dans l'œuvre de Maïakovski, Roman Jakobson démontre qu'il existe un système de « correspondances et d'impératives équivalences dans la multitude des plans cosmiques ⁸⁵⁰ » qui entrent dans la création du lyrisme du poète. Les images du monde sont rapprochées du moi, Maïakovski reprend le principe paradoxal de l'analogie et du contraste pour suggérer un univers cohérent et personnel dans un rapprochement métaphorique.

Nikolaï Khardjiev et Vladimir Trenine précisent la formation des métaphores de Maïakovski, en particulier « phoniques ⁸⁵¹ ». Nous sommes proches du jeu de mots. De même la thématique de *La Révolte des objets* fournit un réseau d'images dense qui crée l'imaginaire de Maïakovski. Pour Nikolaï Khardjiev et Vladimir Trenine le réseau métaphorique crée une thématique et un univers cohérents ⁸⁵² avec un effet de grandissement. Le réseau métaphorique de Maïakovski est complexe, il se déroule sur un poème par un principe d'analogie, Maïakovski opère des rapprochements parfois déroutants qui suggèrent une cohérence.

Claude Frioux analyse le système métaphorique incarné et rapprochement avec le mot : « La métaphore joue un rôle essentiel dans le style de Maïakovski. Elle en est le mode privilégié. Les premiers vers des années 1912 – 1913 sont avant tout des exercices de virtuosité imaginative [...] ⁸⁵³ ». Il précise son analyse des premiers exercices de style de Maïakovski :

La prétendue obscurité des œuvres qu'il est convenu d'appeler prérévolutionnaires (dont la façon en réalité se prolonge souvent jusqu'au milieu des années 20) ne tient pas à une complexité intellectuelle gratuite, mais à la densité des images, à une transposition métaphorique continue. Si, lors de l'évolution ultérieure de la manière de Maïakovski, les comparaisons sont plus espacées, plus développées, s'intègrent selon un mouvement plus naturel et plus classique au discours et au récit, cessant d'être elles-mêmes un élément de progression de la pensée, elles demeurent au premier plan de ses moyens d'expression, et le poète reste fidèle aux mêmes schémas de suggestions des images ⁸⁵⁴.

La métaphore, par sa « densité » est un moyen de structurer le texte poétique comme une forme d'engendrement :

⁸⁴⁹ Joëlle Tamine, « Rhétorique de l'image », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures contemporaines », 1996., p. 223.

⁸⁵⁰ Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, op. cit., p. 59.

⁸⁵¹ Nikolaï Khardjiev, Vladimir Trenine, *La culture poétique de Maïkovski*, op. cit., p. 163.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 234.

⁸⁵³ Claude Frioux, « La métaphore chez Maïakovski », dans *Le chantier russe, Littérature, société et politique*, t1, écrits 1957-1968, Paris, L'Harmattan, p. 29.

⁸⁵⁴ *Id.*

Enfin la métaphore n'est pas seulement une composante majeure du style de Maïakovski, elle se présente souvent, surtout dans la période 1914 – 1923, comme l'argument thématique de poèmes entiers, construit à la façon des allégories »⁸⁵⁵.

Les associations métaphoriques forment donc l'ossature de l'art de Maïakovski. Elles se distinguent surtout par le caractère inédit de leur structure. L'image n'est pas présentée comme une illustration statique à côté de l'objet de comparaison. Supprimant la traditionnelle charnière du « comme », Maïakovski introduit la métaphore dans le corps même, dans la syntaxe de la description du phénomène [...]»⁸⁵⁶.

Les métaphores constituent un réseau de sens qui transmet une vision du monde. La perception de ce monde devient le point de départ du processus créatif. En effet la perception est sollicitée, de telle sorte que certaines métaphores apparaissent sous l'impulsion des sens convoqués comme on peut le constater dans ces exemples :

pour Cendrars :

Les vitres des maisons sont toutes pleines de sang (Pâq6),
Et mes mains s'envolaient aussi, avec des bruissements d'albatros (PR19),

pour Apollinaire :

Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont ensanglantées (ALC Zone41),
Cordes faites de cris (CALL ONDES167),

pour Maïakovski :

La foule - chat rapide au pelage bariolé -, (V12-30 Nuit67),
Un vent piquant
arrache
à la cheminée
un morceau de sa toison de fumée (V12-30 De rue en rue77),
les fumées enfonçaient leurs cornes dans le ciel. (V12-30 En suivant une femme89).

Les sens semblent à l'origine de ses métaphores qui s'apparentent à des images car elles évoquent plus un rapprochement d'ordre psychique. La vue d'un objet (ou le bruit) provoque une association d'idées. L'intégration du poète dans ses propres images insiste sur le caractère subjectif de l'image comme on peut le voir ici :

Nous disparaissions dans la guerre en plein dans un tunnel
La faim, la putain, se cramponne aux nuages en débandades
Et fiente des batailles en tas puants de morts (PR25) Cendrars,
Je buvais à pleins verres les étoiles (ALC Les fiançailles129),
J'eus le courage de regarder en arrière
Les cadavres de mes jours (ALC Les fiançailles131) Apollinaire,
Et moi, sensible à l'appel des pattes du vêtement (V12-30 Nuit67),
j'ai si souvent feuilleté le tome du cercueil (V12-30 Quelques mots103),
Minuit
me cherchait à tâtons de ses doigts humides (V12-30 Quelques mots103),
j'enfonce le poignard de mots délirants dans la chair enflée du ciel (V12-30 Quelques mots103) Maïakovski.

⁸⁵⁵ *Id.*

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 30.

On constate que Maïakovski a particulièrement développé ce type de métaphores en s'incluant dans le rapprochement créé. La subjectivité est posée comme principe d'appropriation du monde comme une forme de réécriture du monde.

De plus le monde observé dans sa diversité et sa violence procure des impressions que l'écriture poétique intègre par un jeu d'analogies. Un point commun apparaît chez les trois poètes, il s'agit de l'animalisation et de l'humanisation du décor :

pour Cendrars :

Ce sont des bêtes de cirque qui sautent les méridiens. (Pâq8),
La folie surchauffée beugle dans la locomotive (PR25),
Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent (Pr25),

pour Apollinaire :

Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent (Pr25),
Une cloche rageuse y aboie vers midi (ALC Zone3),
Des troupes d'autobus mugissants près de toi roulent (ALC Zone41),
O mon ombre vieux serpent (ALC La chanson du Mal-Aimé54),

pour Maïakovski :

La pluie maussade louchait de tous ses yeux
Et derrière
la grille
nette
de la pensée de fer des fils électriques –
un édredon. (V12-30 Matin69),
Cols de cygnes des clochers (V12-30 De rue en rue75),
Rue
la
ju-
-ment
des
ans. (V12-30 De rue en rue75),
la gueule d'un tramway (V12-30 De rue en rue75),
Le réverbère chauve
retire voluptueusement
le bas noir
de la rue. (V12-30 De rue en rue77),
Les larmes glissaient du toit dans les gouttières
dessinant des traînées vers le bras de rivière ;
dans les lèvres pendantes du ciel
on a planté des tétines de pierre. (V12-30 Quelque chose 87),
les sourires des cuirassés (V12-30 Nous autres111),
sur les lèvres desséchées des canaux (V12-30 Nous autres111).

Comme on peut le constater, les exemples sont nombreux, ils traduisent la volonté de trouver une épaisseur charnelle dans un monde qui apparaît dans sa violence et l'impression de danger comme l'exprime Claude Frioux pour Maïakovski : « Cette primauté exigeante de la vision immédiate détermine son attitude à l'égard des réalités abstraites. Maïakovski les matérialise, les concrétise avec une audace et une force d'imagination incroyable. Un état

psychologique, une crise complexe prennent aussitôt le relief aigu d'un tableau⁸⁵⁷ ». Claude Frioux ajoute :

Mais le trait le plus saisissant et le plus personnel du style métaphorique de Maïakovski est sans doute un don extraordinaire d'animation de tous les aspects de la réalité matérielle. Sa puissance de suggestion dynamique et concrète s'attache surtout à donner à y figure aux objets, aux abstractions, à la nature, à tout le décor inerte de la vie qui ne participe pas à la conscience. Les images de Maïakovski mettent tout en mouvement, prêtent aux choses les sentiments, les passions, les réflexes et même le langage humains. Sa poésie peuple l'univers d'un grouillement hallucinant d'êtres fantastiques, à peine dégagés de la matière, hybrides, qui conservent leur apparence étrangère à l'humanité mais dont quelque détail évoque une attitude, un comportement psychologique, comme dans les tableaux de J. Bosch et les gravures de Breugel où les ustensiles de cuisine s'enfuient sur des pattes monstrueuses, des tronçons de corps vivent d'une vie autonome, où les feuillages sont parsemés d'yeux inquiets, comme chez Dante le rameau brisé et met une plainte articulée⁸⁵⁸.

La vitesse et le mouvement peuvent également se lire dans ces exemples qui montrent un lyrisme renouvelé.

Plus encore le texte poétique se présente comme une quête pour tenter d'approcher et de formuler par des mots les impressions ressenties comme en témoigne ces exemples :

Cent mille toupies tournoient devant mes yeux...
Non, cent mille femmes ... non, cent mille violoncelles... (Pâq13),
Elle n'est qu'une fleur candide, fluette,
La fleur du poète, un pauvre lys d'argent, (PR23) (Cendrars),
C'est le beau lys que tous nous cultivons
C'est la torche aux cheveux roux que n'éteint pas le vent [...] (ALC Zone40),
Cordes faites de cris
[...]
Rails qui ligotez les nations
[...]
Câbles sous-marins (CALL ONDES167) (Apollinaire),
je serai tout de viande déchaîné (PO1-NP71),
je serai irréprochablement tendre,
plus un homme, mais un nuage en pantalon ! (PO1-NP71) (Maïakovski).

Les métaphores perdent leur caractère unique pour se trouver constituées de plusieurs termes, de telle sorte qu'une seule image ne suffit pas et qu'une suite d'ajouts voire de corrections s'avère nécessaire. L'engendrement du texte fonctionne donc par associations et développements d'un élément initial placé sous le signe de l'image. Ainsi le processus métaphorique permet non seulement l'appréhension du monde mais la re-création d'un monde gouverné par la présence du *je* poétique. Le poète constitue un cosmos par l'opération de l'écriture métaphorique⁸⁵⁹.

⁸⁵⁷ *Id.*

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁵⁹ Claude Frioux le montre pour Maïakovski :

« Enfin ce jeu poétique avec les éléments du cosmos, ce soleil que l'on prend pour monocle ou que l'on invite à goûter, ces comètes légères qui servent à jongler comme des volants de petites filles, reflètent à leur manière à la fois humoristique et nostalgique la fête luxuriante que Maïakovski voudrait voir prendre la place du réel ». *Ibid.*, p. 36.

2. 3. 2. Une esthétique de la rupture.

Les expérimentations poétiques d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski ont mis en valeur la notion de discontinuité assurée par les techniques d'écriture qui privilégie l'assemblage et le collage ainsi que le travail sur la métaphore. La remise en question de la représentation passe également par un questionnement sur la forme adaptée à un langage nouveau.

2. 3. 2. 1. Les vers et l'expression de la liberté.

La fin du XIX^e siècle a connu des bouleversements considérables en matière de versification. La poésie se pense comme telle et s'interroge sur ses formes.

Interrogeons-nous d'abord sur la notion de vers. Jean Mazaleyrat propose de s'attacher à l'unité que représente le vers et en montre les limites : « On fait ordinairement de la syllabe l'unité de mesure permettant la perception des rapports rythmiques. D'où la définition du vers français comme un vers syllabique bâti sur des rapports accentuels⁸⁶⁰ ». Il évoque les distinctions de valeurs longues ou brèves des syllabes et introduit une idée de relativité mais il réaffirme la dimension syllabique du vers français. Jean Mazaleyrat prend plusieurs exemples de vers libres pour poser un questionnement sur la mesure du vers libre :

Mais qui dira, dans une suite de mètres libres, le compte syllabique exact de ce vers de Blaise Cendrars :

Je ne t'ai pas vouée au python comme une vierge de Carthage
de celui ci, d'Apollinaire :

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule
de celui-là, de Vielé-Griffin :

Elle dit sa joie, sa honte, son horreur et sa haine,
Ce compte syllabique n'est pas vain, puisque de lui dépendent et le mètre et le rythme. C'est ici qu'interviennent ce qu'on pourrait appeler le crédit à faire au poète, c'est-à-dire *la recherche de la structure rythmique la plus propre à mettre en valeur sa création*⁸⁶¹.

Le message est intéressant, Jean Mazaleyrat suggère que le vers libre « mérite » qu'on l'interroge sur son décompte syllabique même si celui-ci est, par principe, difficile à définir. En effet, du choix du poète en matière de rythme dépend le sens (ou les sens) qu'il se propose de transmettre. Cependant Jean Mazaleyrat souligne la difficulté de repérer le compte correct des syllabes de vers libres, il propose plusieurs exemples d'Apollinaire comme le vers :

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule

⁸⁶⁰ Jean Mazaleyrat, *Eléments de métrique française*, Paris, A. Colin, 1995, p. 31.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 40.

qui suggère l'inclusion d'un alexandrin ou un vers de quatorze syllabes (8//6). Jean Mazaleyrat voit ainsi les recherches poétiques modernes :

[...] on conçoit la part d'initiative que laisse à la lecture cette mise en forme rythmique, les risques qu'elle comporte le sens qu'elle implique des équilibres sans artifice et des réductions sans vulgarité. La prosodie du vers traditionnel est fondée sur des règles respectées ou violées, rigoureuses ou assouplies, mais dont la connaissance oriente la lecture et assure la sécurité. La prosodie du vers libre est fondée, entre le lecteur et le poète, sur des échanges plus subtils, plus précieux sans doute, mais plus incertains⁸⁶².

La démonstration de Jean Mazaleyrat met en lumière l'écart entre le vers traditionnel et les libertés prises par les poètes. La poésie moderne se laisse encore une fois appréhender dans une pluralité de rythmes prosodiques puisqu'on ne peut trancher. La liberté des poètes se mesure à la tension que leurs choix prosodiques produisent entre la norme reconnaissable et la pluralité de leurs usages de cette norme. Jean Mazaleyrat rappelle justement que, derrière l'expérience moderne, les règles classiques qui fixent un continuum reconnaissable sont présentes comme une « référence » ou un « repoussoir⁸⁶³ ». La poésie moderne se libère des règles tout en les laissant émerger dans le discours poétique, en suggérant qu'elles sont respectées et niées à la fois. Le texte poétique moderne se présente comme une énigme dont la solution n'est pas une mais plurielle. Les poètes modernes ont travaillé le mètre de leur vers en fonction des effets souhaités. Jean Mazaleyrat montre diverses opérations subies par le vers d'Apollinaire :

Les modernes nous le montrent bien, qui jouent sur le démontage ou le remontage du mètre pour donner, par la présentation visuelle, à l'hémistiche le poids d'un vers, à la mesure le poids d'un hémistiche, et réciproquement. Démontage chez Apollinaire, qui, d'édition en édition change ainsi l'ordre d'un tableau :

Les va/ches y paissant// lentement /s'empoisonnent
devenant :
Les va//ches y paissant
Lentement //s'empoisonnent⁸⁶⁴.

Jean Mazaleyrat précise :

Le rôle esthétique de la discordance est au fond de faire du rythme du vers un donné mouvant, dont il est après tout fort sain qu'il laisse, pour son interprétation, quelque part à l'intelligence⁸⁶⁵.

La mouvance du vers suggère une richesse quant à l'interprétation que l'on peut en faire. Le vers libre pose donc des questions de définitions.

Jean-Louis Joubert propose cette définition du vers libre en rappelant son origine symboliste :

⁸⁶² *Ibid.*, p. 41.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 136.

Le vers libre apparaît avec le Symbolisme (il est théorisé par Gustave Kahn en 1877) est une réalité toute différente [du vers libre du XVII^e siècle, c'est-à-dire de longueurs variées]. C'est un vers qui veut se libérer peu à peu des contraintes acceptées depuis Malherbe. La régularité métrique est abandonnée, mais on conserve la rime ou l'assonance (Apollinaire). Ou bien la mesure syllabique est maintenue mais la rime disparaît (Eluard). Ainsi le vers libre n'est révolutionnaire que si on considère les normes classiques comme une donnée intangible. Il réalise surtout le désir d'inventorier et d'expérimenter les ressources rythmiques propres à la langue française (dans le vers libre, les seuls accents sont ceux de la langue habilement combinés) ; il permet de s'aventurer sur des voies nouvelles : recherches sur les parallélismes de sonorités (les symbolistes) ; exploration des possibilités de la prosodie répétitive (Péguy, dans les *Mystères*). [...] Il ne reste plus qu'une seule – mais capitale – marque distinctive pour désigner le vers : le blanc typographique qui court jusqu'à la marge⁸⁶⁶.

Le jeu des rythmes et des sonorités recréé permet d'inventer et de réinventer le vers libre. Les combinaisons possibles entre les rythmes, les répétitions et les reprises sonores laissent libre cours au poète d'inventer les règles qu'il voudra appliquer. La définition du vers libre se heurte à un vaste champ de possibles. La dimension visuelle de la limite du blanc, comme le montre Jean-Louis Joubert laisse entrevoir des possibilités d'expression supplémentaires. Cependant Jean Mazaleyrat expose les principes, les mesures et les limites :

La question néanmoins reste posée de savoir si c'est cela l'essence même du vers libre – et du vers tout court. Innombrables sont les vers libres qui ne correspondent pas à la théorie de la liaison des groupes rythmiques par les correspondances sonores et qui sont orientés par d'autres appels que ceux de l'harmonie, soit que leur tracé suive l'enchaînement des images, soit qu'il obéisse aux suggestions du mouvement. Et d'autre part la proportion des vers fondés sur la correspondance des structures rythmo-harmoniques n'est pas plus importante dans le vers libre que dans le vers régulier – sauf recherches particulières, mais celles-ci, comme on l'a vu, existent aussi bien dans les deux cas.

Si bien que les systèmes sonores, même déclarés, restent eux-mêmes à l'état d'organisations secondes, non permanentes non essentielles, les rythmes demeurant la seule constante, le fondement de la conscience du vers, fournissant en tout état de cause le dernier mot de la description qu'on peut en faire. C'était aussi, on l'a vu, le premier⁸⁶⁷.

Le principe de liberté du vers libre assure la difficulté de trouver des règles de fonctionnement, le vers libre s'invente chaque fois dans un choix de rythme. Henri Meschonnic part d'une transgression mais montre le caractère constructif de la « liberté » :

Diversement selon les œuvres et les poètes, tout ce qu'on a pu appeler « vers libre » est d'abord le renversement des codifications des deux principes, canonique et occasionnel, comme l'ont noté de leur côté J. Romains et G. Chennevière : les « éléments d'obligation » (syllabisme, rime, hiatus, etc.) sont passés « éléments de liberté » (et n'ont pas été détruits, comme ils le disent) ; les « éléments de liberté » (la prosodie, le travail intérieur du vers) ont tendu à devenir l'objet d'une conscience particulière (à étudier) sinon d'une codification – qui n'a jamais existé justement que dans le livre de J. Romains et G. Chennevière et dans les poèmes de J. Romains. Le visible défaut de cette analyse est qu'elle se limite au niveau prosodique. Si la liberté du vers inclut un renversement de l'équilibre traditionnel, elle n'est pas seulement négativité. Le nom même de « vers libre » incluait pourtant cette négativité, l'implicite contradiction d'où renaissait la polémique. Pourtant, c'est dans ce système même de ce vers, chez les poètes, qu'il faut chercher sa définition. Cette liberté n'est pas le seul renversement d'une règle, elle est la multiplicité successive, simultanée, variable, de principes constitutifs variables, au cours d'un même poème ou non. Elle est une

⁸⁶⁶ Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, op. cit., p. 181.

⁸⁶⁷ Jean Mazaleyrat, *Eléments de métrique française*, op. cit. p. 224.

correspondance entre des séries, et des constantes : un segment d'intonation quelconque ne devient un vers que par les autres vers⁸⁶⁸.

Il offre des pistes pour une définition plurielle d'un phénomène difficile à cerner. Les rythmes harmoniques sont un élément indéniable. Le choix du vers libre s'opère dans le lieu même du poème.

Michel Décaudin reprend les propos d'Apollinaire, en 1908, qui récusait l'idée que le vers libre soit « une simplification prosaïque de la poésie⁸⁶⁹ » et associait le lyrisme à la liberté d'écriture que propose la poésie moderne. Il précisait : « Je n'ai pas de système poétique ou plutôt j'en ai beaucoup ». Michel Décaudin montre l'évolution de l'usage du vers libre par Apollinaire qui pousse plus loin que les symbolistes les possibilités d'écriture :

On comprend que dans sa perspective le vers libre, loin de s'opposer au vers canonique, ne fait que le prolonger. Il l'utilise volontiers à des fins narratives, comme dans « Rhénanes d'automne » ou « La Maison des morts » (qu'il publia d'ailleurs d'abord comme une « fantaisie » en prose). Il s'est aussi forgé un instrument original, qui apparaît dès « La Synagogue », puis dans « Le Brasier », « Les Fiançailles » et surtout « Zone » : un vers long, pouvant dépasser les douze syllabes de l'alexandrin, d'allure prosaïque, se ramenant à un énoncé grammatical ou sémantique. Nous sommes aux antipodes du vers libre symboliste qui se réclame de la musique et n'a d'existence que dans une strophe ou une séquence⁸⁷⁰.

Le vers libre d'Apollinaire est en évolution par rapport à la métrique classique, il n'est pas en rupture complète comme le suggère aussi Jean-Michel Gouvard qui présente le souci d'Apollinaire « de construire un texte, qui au-delà des articulations rythmiques, syntaxiques et sémantiques, présente des articulations « supplémentaires », même partielles ou incertaines, et donc une structure « métrique » : la seule qui appartienne en propre à ces types de textes que nous appelons « poétiques⁸⁷¹ ». Henri Meschonnic apporte une nuance intéressante sur la question de la rupture, en effet c'est une question de point de vue qui est mis en jeu, la fin de la rime n'est que le début d'une nouvelle quête de musicalité :

En apparence, les transformations de la poésie incluent un abandon de la rime. Une rupture avec les traditions. Plutôt, pourtant, et selon une pluralité culturelle que des militantismes d'avant-garde ont simplifiée, ces transformations ont accompli une dénudation du procédé. Et pas seulement dans la rime-calembour de Maïakovski. Il est actif de constater que le vers libre, en France et ailleurs, a renoncé aux rimes, et aux rythmes de retour sur eux-mêmes. Ceux qu'on appelait métriques, quand on opposait le vers et la prose. Comme si la poésie était le vers, et la prose, le parler ordinaire. La poésie rimait parce que les vers rimaient. La modernité n'est pas tant la fin de la rime que la fin de certaines notions sur la rime, la prose, le langage⁸⁷².

⁸⁶⁸ Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, op. cit., p. 94-95.

⁸⁶⁹ Michel Décaudin, *Apollinaire*, op. cit., p. 98.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 100.

⁸⁷¹ Jean-Michel Gouvard, « Le vers d'Alcools », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures contemporaines », 1996, p. 211.

⁸⁷² Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 253.

Ce sont les « conventions » qui cèdent et non le principe de la poésie. La musicalité des termes et l'association de mots relie efficacement la forme libérée du vers au sens même des images choisies.

Chez Apollinaire, le parti pris d'une liberté de choix crée un effet de surprise, la présence de l'oralité donne une nouvelle dimension. Laurent Fourcalt montre la technique d'Apollinaire qui réussit l'alliance de l'ancien et du moderne :

Libre de tout système, sa poésie est une admirable machine à assimiler [...] aussi bien ce qu'il prend au réel que ce qu'il s'approprie des réussites, recherches et innovations de l'art, passé et présent. Ces vers des « Fiançailles » : « Pardonnez-moi mon ignorance / Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers / Je ne sais plus rien et j'aime uniquement) (p.118), doivent être convenablement compris : le poète connaît parfaitement « l'ancien jeu des vers », mais il en subordonne la mise en œuvre à l'instinct très délié et têtu qui le pousse à conformer son écriture aux inflexions de son désir. De sorte que son désir se mue en la voix très originale qu'il est parvenu ainsi à se forger, lui qui, on s'en souvient, était d'abord resté *sans voix*⁸⁷³.

Pour Laurent Fourcalt, Apollinaire appuie sa « technique » poétique sur « le plaisir pris à la matérialité des mots, le jeu sensuel avec les sons, avec les rythmes : l'inscription du corps dans la langue, une musique (dans laquelle entrent du reste bien des dissonances), un phrasé⁸⁷⁴ ». Apollinaire crée un nouveau langage en lui subordonnant une forme traditionnelle qu'il connaît et adapte aux mouvements d'une musique nouvelle et personnelle. Il n'y a pas à proprement parler de révolution chez Apollinaire mais plutôt d'harmonie particulière aux accents souples et dissonants à la fois.

Cendrars a aussi utilisé le vers libre, ses premières sources d'inspiration proviennent du symbolisme dans le premier recueil (renié par la suite) *Séquences*. Marie-Paule Berranger situe la position de Cendrars en confrontant prose et vers :

Si *Les Pâques à New York* sont écrites en distiques comme en ont produit le symbolisme, Rémi de Gourmont, Francis Jammes, Paul Fort, ou Apollinaire à l'époque de « La Loreley », la *Prose du transsibérien* dès son titre déconcerte lecteur : après la grande vague des poèmes en prose des revues fin de siècle, après que Gide en 1910 a déclaré caduc le poème en prose, il se trouve devant une « prose » en vers libres organisés en laisses, avec des alternances rythmiques, des vers approximatifs, des ruptures de tonalité bien soulignées par des blancs redoublés. Le mot des résonances symbolistes et fin de siècle évidentes : la « Prose pour Des Esseintes » (Mallarmé), les proses du *Latin mystique* ne s'opposaient pas non plus aux poèmes en vers. [...] Il insiste sur l'aspect discursif d'une parole qui se moule sur le rythme de la rêverie au fil des rails, parole déroulée, qui répercute dans ses arrêts, ses relances et ses moments d'exaltation, les chocs, les heurts, les ballottements des aiguillages. L'oralité, le phrasé, définis en dehors des réminiscences métriques, font l'originalité de cette « Prose »⁸⁷⁵.

Depuis l'influence symboliste des premiers poèmes et des *Pâques*, Cendrars laisse le texte poétique s'engendrer à partir d'une dynamique interne, dotée d'une forte accentuation. Jean

⁸⁷³ Laurent Fourcalt, *Alcools Guillaume Apollinaire, op. cit.*, p. 92.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁸⁷⁵ Marie-Paule Berranger, « *Du monde entier au cœur du monde* » de Blaise Cendrars, *op. cit.*, p. 148, 149.

Carlo Flückiger étudie l'évolution de Cendrars en parallèle de l'histoire littéraire et des innovations :

Mais la véritable percée, Cendrars la réussit en poésie. Or, en 1912, le poème français s'est déjà suffisamment émancipé à travers les secousses du symbolisme, du vers-librisme et du tapage futuriste pour se créer un champ formel indépendant de la versification classique et de la syntaxe traditionnelle. Cendrars n'invente pas ces formes nouvelles ; le vers libre, par exemple, se pratique depuis des années. Les libertés formelles lui permettent au contraire de surmonter son insuffisance syntaxique initiale par le jeu des ruptures et juxtapositions associatives dont l'exploitation magistrale le mes tout de suite tenté de l'avant-garde de l'époque. Ce n'est pas la hardiesse qui lui manque, ni le culot littéraire, si j'ose dire, mais un instrument formel qui réussisse à dominer, à métamorphoser le bric-à-brac de son inépuisable « capharnaüm »⁸⁷⁶.

Cendrars se place dans une volonté de rupture assurée par les images et la syntaxe déstructurée. Le point de vue développé ici est intéressant car il pose chez Cendrars, contrairement à Apollinaire, une sorte de défaillance littéraire dans l'ignorance d'un système traditionnel. Cendrars se place en marge, c'est dans cette marge qu'il peut en fin de compte ouvrir sa poésie à un champ de possibilités plus grand. Cendrars réinvente un système plutôt qu'il ne s'invente contre le système, sans pour autant tomber dans le prosaïsme.

La liberté prise par les poètes concerne la prosodie mais pas seulement. Ils se sont libérés des contraintes syntaxiques. De fait le texte poétique existe par lui-même. La prosodie est à réinventer à chaque poème, comme le suggère Jean-Louis Joubert « le poème est une construction, [...] machinerie ou architecture de mots [que le poème] joue sur une organisation particulière de la langue »⁸⁷⁷.

La poésie moderne se situe donc au confluent de plusieurs définitions possibles, une poésie qui laisse entrevoir sa filiation avec la tradition, une poésie qui se réinvente à chaque acte, une poésie qui n'est pas issue du langage de communication courant. La poésie moderne semble résoudre un état de tension et de paradoxes permanents. Ceci est expliqué par la possibilité de lectures plurielles qu'elle offre.

Le vers russe fonctionne de manière différente du vers français. En effet, il n'est pas question d'un compte syllabique mais de l'accent tonique. Une syllabe qui porte l'accent est dite longue et une syllabe atone est brève. Les pieds regroupent, selon des organisations spécifiques, les syllabes longues et brèves, comme le dactyle (une longue, deux brèves). Chaque vers est une combinaison de pieds.

⁸⁷⁶ Jean Carlo Flückiger, *Au cœur du texte : essai sur Blaise Cendrars*, op. cit., pp. 128, 129.

⁸⁷⁷ Jean-Louis Joubert, op. cit., p. 17.

La position de Maïakovski est intéressante à étudier par rapport à l'usage de la prosodie russe traditionnelle. Aragon a proposé une étude très pertinente de la place singulière de Maïakovski. Il précise ainsi :

Tout d'abord l'écart entre le vers classique russe et le vers de Maïakovski ne tient pas en ce qui fait l'écart de l'alexandrin ou de l'octosyllabe, disons, au vers moderne, blanc, sans rimes, de longueur inégale. Ni le vers classique russe, ni celui de Maïakovski n'étant basés sur ce qui fait la structure du vers français, la syllabe, le compte, égal ou inégal, des syllabes, la comparaison ne pourrait être qu'arbitraire⁸⁷⁸.

Il rappelle l'usage classique de la poésie :

La langue russe est une langue à accent tonique, et le rythme des vers en conséquence tient à la régularité de retour de l'accent tonique ; l'unité de frappe du vers et, non pas la syllabe comme chez nous, mais un groupe de syllabes comme en latin, en grec, en allemand⁸⁷⁹.

Aragon rapporte les propos provocateurs de Maïakovski qui affirmait, dans *Comment faire les vers*, n'avoir « jamais su distinguer ni les iambes, ni les chorées [...] »⁸⁸⁰. On perçoit alors que la modernité de Maïakovski est de laisser une forme figée et prédéfinie inapte à exprimer un contenu personnel. Il adapte le rythme en créant une harmonie nouvelle qui s'appuie sur une combinaison toute personnelle de pieds. Il expose clairement le mode de fonctionnement d'un texte qui s'engendre par une adaptation de la prosodie aux mouvements internes et à la dynamique du poème : « Et si des bribes de ces mesures se trouvent encore ici et là, elles sont simplement captées par l'oreille [...] »⁸⁸¹. Il n'existe pas de place pour un caractère systématique. Aragon ajoute : « Dans le "processus de fabrication maïakovskien", il n'y a pas, de la part du poète, de recherche systématique de l'iambe, de la chorée, etc. Mais ces choses sont en l'air, elles habitent le poète comme des mélodies que sifflent les passants, et Maïakovski les combine suivant ses règles à lui⁸⁸² ». La démarche du poète russe est essentiellement musicale. Maïakovski s'est approprié la caractéristique du vers russe, entre voyelles tonique et atone pour l'adapter à la dynamique de ses vers. Il utilise toujours l'accent tonique mais dans le but de marteler son propos et de le rythmer comme le souligne Aragon en évoquant la « rumeur » :

La *rumeur* de Maïakovski est faite des mesures non cherchées qui sont la texture même de la langue russe, et naturellement les mesures accumulées par l'expérience de tous les poètes mais disposées suivant le génie propre du poète, et aussi d'autres mesures, qui viennent interrompre le déroulement de ces mesures, des mesures qui sont *en l'air* comme l'iambe, la chorée, etc., mais dont la mélodie est née dans la bouche du peuple, que ce soit par exemple le rythme de ces quatrains chantés et dansés qu'on appelle les *tchastouchki*, rythme que Maïakovski a fait passer dans la poésie écrite, ou tout aussi bien le rythme de certaines formules du langage parlé [...] ⁸⁸³.

⁸⁷⁸ Louis Aragon, *Littératures soviétiques*, Paris, Éditions Denoël, 1955, p. 312.

⁸⁷⁹ *Id.*

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 313.

⁸⁸¹ *Id.*

⁸⁸² *Id.*

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 304.

Nikolaï Khardjiev et Vladimir Trenine montrent aussi les aspects novateurs de Maïakovski :

L'ébranlement du système syllabo-tonique traditionnel est une tendance très importante de la poésie *urbaine* de Blok et de Biely (surtout chez le premier). La nouvelle thématique et le nouveau langage poétique démocratisé exigèrent une intonation plus souple et, par conséquent, des figures rythmico-syntaxiques, non liées par un système métrique. De là des phénomènes comme les mesures libres et la *ligne déchiquetée* de Biely, les expériences de Blok et de Briousov dans le domaine du vers libre (les *dolniks*) et la désacralisation de la rime juste (les assonances de Blok).

Tous ces phénomènes rendirent possible la création du système novateur de Maïakovski. Ici, comme dans toute révolution littéraire, ce qui importe c'est le moment du saut dialectique, le passage de la quantité à une qualité nouvelle. Il se peut même que les vers de Maïakovski dans les deux premières années de son travail poétique soient, dans certaines de leurs particularités plus traditionnels que ceux des symbolistes d'avant-garde. [...]

[...] Très tôt, Maïakovski commença à expérimenter des formes rythmiques nouvelles au début il utilisait des mètres libres qui ne se distinguaient pas particulièrement des *dolniks* de Biely, mais en même temps naissaient des formes passagères hybrides, dans lesquelles une intonation vive luttait avec l'inertie des mètres classiques⁸⁸⁴.

De plus Aragon expose le choix d'une poésie très rythmée à l'oreille. La rime de Maïakovski est proche du calembour. La musicalité des assonances contribue à créer une rythmique très tonique et expressive que le système de métaphores, comme nous l'avons vu, soutient.

Ainsi Cendrars, Maïakovski et Apollinaire modulent leur poésie à la rugosité du monde moderne en créant des rythmes cadencés et en s'appuyant sur la longueur des vers et leur agencement. Ces poètes d'avant-garde, portés par une liberté que l'époque et les mouvements littéraires ont permis d'entrevoir, se sont livrés à des expérimentations poétiques. Ces œuvres confrontent l'usage classique de la versification et l'affirmation d'une poésie libre.

En effet, Cendrars, dans son poème *Les Pâques*, emploie une longue série de distiques, souvent des alexandrins. Il crée ainsi un effet de régularité, à la manière d'une litanie. Ce choix, qui peut sembler peu audacieux, met en place le rythme cadencé d'une marche et simultanément d'une prière. Cependant un certain nombre de vers comporte de treize à dix-sept syllabes. On peut y voir une tentative de se libérer de contraintes trop formelles. L'apparente régularité s'associe avec une certaine irrégularité, ce poème est plus qu'un intermédiaire entre une tradition classique et une certaine modernité, il représente l'affirmation de la possibilité de choisir un mètre compatible avec le mouvement de la pensée.

Le poème, *Prose du Transsibérien*, offre un champ d'expérimentation plus ouvert et une adaptation au mouvement du train et des sentiments plus affirmés. On retrouve des vers d'une longueur classique, octosyllabes et alexandrins, et même un effet de régularité dans la série de quatrains consacrés à Jeanne, ceci permet d'isoler un passage:

Du fond de mon cœur des larmes me viennent
Si je pense, Amour, à ma maitresse

⁸⁸⁴ Nikolaï Khardjiev, Vladimir Trenine, *La culture poétique de Maïkovski*, op. cit., p. 121, 122.

Elle n'est qu'une enfant, que je trouvais ainsi
Pâle, immaculée, au fond d'un bordel. (PR23)

Mais Cendrars joue sur la métrique, en effet il emploie des vers beaucoup plus longs :

Que mon cœur, tour à tour, brûlait comme le temple d'Ephèse ou comme la Place Rouge de
[Moscou (PR19),
Le monde s'étire s'allonge et se retire comme un harmonica qu'une main sadique tourmente
(PR25).

Il développe ainsi certains épisodes et représente la continuité du voyage sans fin. Il manipule librement la longueur des vers comme dans cet exemple :

Tu es loin de Montmartre, de la Butte qui t'a nourrie du Sacré-Cœur contre lequel tu t'es
[blottie (PR24).

Ce vers est l'équivalent de trois vers mis bout à bout. Au-delà du simple refus d'une poésie classique, Cendrars préfère renverser les barrières du vers pour imiter le réel et aussi pour justifier le titre. Le texte poétique franchit un tabou : le vers traditionnel peut glisser vers la prose sans que le langage poétique ne tombe dans le langage utilitaire et ordinaire. La liberté prise avec les conventions ressemble à un jeu d'équilibriste dont l'enjeu est la production d'un poème non attendu comme pouvait l'être le poème classique, attendu et prévisible.

Nicolas Khardjiev et Vladimir Trénine ont proposé de remarquables études sur la poétique de Maïakovski. L'une d'elles montre l'évolution du système métrique des poèmes. En effet, influencé par les maîtres classiques symbolistes dans ses premiers poèmes, Maïakovski s'est libéré de ses contraintes et a essayé des expérimentations en tentant de trouver de nouvelles formes rythmiques. C'est une remise en question du système syllabo-tonique. Il instaure alors un nouveau système tonique à trois ou quatre accents. Il se libère de « l'inertie métrique et de la corrélation des syllabes » pour créer un « vers tonique (ou accentué)⁸⁸⁵ ». Ils précisent les influences qu'ont joué les poètes maudits français, notamment par l'association de thèmes bas et élevés et encore le rôle important de Laforgue dans la création du vers libre. Maïakovski connaissait ces auteurs par l'intermédiaire de son ami futuriste Bourliouk. Dans son essai poétique *Comment faire des vers ?*, il explicite sa pensée et sa technique : « C'est justement l'homme qui crée les règles poétiques qui s'appelle poète⁸⁸⁶ », car, pour lui : « Il est inutile de tenter rendre avec des iambes de quatre pieds, inventés pour le chuchotement, le fracas assourdissant de la révolution⁸⁸⁷ ». Il évoque un « rythme-rumeur » qui génère en lui la manière d'agencer le vers fondé sur le rythme et l'assonance.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁸⁸⁶ Vladimir Maïakovski, *Vers et proses*, op. cit., p. 335.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 338.

Apollinaire se situe entre deux époques, entre tradition et modernité. Les jeux d'influence du symbolisme à l'art nouveau ont pour conséquence une variation sur les vers qu'il emploie. On retrouve dans sa poésie une certaine régularité :

Un soir de demi-brume à Londres
Un voyou qui ressemblait à
Mon amour vint à ma rencontre (ALC La chanson du Mal-Aimé46),
C'est le printemps viens-t'en Paquette (ALC La chanson du Mal-Aimé49),
Moi qui sais des lais pour les reines (ALC LA chanson du Mal-Aimé50).

Ces poèmes réguliers sont construits en octosyllabes. Cependant ses poèmes d'*Alcools* sont dépourvus de ponctuation. Des effets de rupture sont perceptibles par l'absence de verbe et un vocabulaire très trivial.

Le poème :

LES COLCHIQUES
Le pré est vénéneux mais joli en automne
Les vaches y paissant
Lentement s'empoisonnent
Le colchique couleur de cerne et de lilas (ALC Les colchiques60),

se situe entre tradition et modernité. Il se présente comme un sonnet détourné car la répartition des strophes change, le début de ce faux sonnet est marqué d'alexandrins mais les vers deux et trois constituent des alexandrins cassés en deux. Ainsi Apollinaire se place entre deux époques l'une qui laisse des traces de tradition et l'autre qui incite à une forme de libération et d'expérimentation.

Le flux poétique se caractérise par l'affirmation d'une poésie qui tend à se libérer et qui joue sur des effets de distorsion. La tension poétique repose sur un mouvement de continuité et de discontinuité que permet la liberté affirmée.

Dans la *Prose du Transsibérien*, le choix de vers libres autorise des variations nombreuses, notamment des vers aux longueurs très irrégulières et des vers très courts qui ne comptent qu'un mot comme :

Chocs
Rebondissements (PR25),

qui jouent aussi sur les sonorités. Ainsi la syntaxe heurtée, les distorsions métriques imitent le voyage en en rejetant tout caractère lisse et continu.

De même l'usage des vers éclatés comme ces exemples :

Et les vaisseaux
Et les engins prodigieux qu'il inventa
Et toutes les tueries
L'histoire antique
L'histoire moderne
Les tourbillons
Les naufrages (PR30),

semble révéler que les vers se succèdent dans la conscience du poète qui les retranscrit dans une forme de spontanéité, voire d'improvisation mettant en valeur le caractère imprévisible du monde. Pour compléter cet effet, Cendrars emploie des effets de gradation :

Et ceci, c'était les dernières réminiscences du dernier jour
Du tout dernier voyage
Et de la mer. (PR19),
Les inquiétudes
Oublie les inquiétudes (PR25),
Je suis en route
J'ai toujours été en route
Je suis en route avec la petite Jehanne de France (PR24).

Le nombre de syllabes diminue ou augmente sur plusieurs vers créant un mouvement et une variation qui guide le lecteur vers une forme inconnue livrée au hasard de sa construction.

Enfin il est à noter que l'un des leitmotifs de Cendrars dans la *Prose du Transsibérien* est l'affirmation qu'il est un mauvais poète. Or les vers où il est question de cela :

Pourtant, j'étais fort mauvais poète.
Je ne savais pas aller jusqu'au bout. (PR19),

comportent onze ou neuf syllabes ce qui laisse entrevoir que l'imperfection d'un alexandrin ou d'un octosyllabe « ratés » fait de lui un « mauvais poète ». Il semble évident que ces effets de distorsion et de jeux sur la métrique mettent en valeur une question sur la capacité à proposer une poésie personnelle de l'intime qui ne doit ressembler à aucune autre.

Les expérimentations de Maïakovski l'ont mené, comme Cendrars, à tenter des variations au détriment d'une trop grande continuité classique. Il emploie, par exemple, des vers très courts :

Угрюмый дождь скосил глаза.
А за
решеткой
четкой
железной мысли проводов —
перина.
И на
нее
встающих звезд
легко оперлись ноги.
Но ги-
бель фонарей,
царей
в короне газа,
для глаза
сделала больней
враждующий букет бульварных проституток⁸⁸⁸.

⁸⁸⁸ Le texte sera donné en russe pour mesurer les choix prosodiques de Maïakovski.
La pluie maussade louchait de tous ses yeux
Et derrière

Ceci permet de donner à la poésie un rythme qui s'accélère à la manière des trépidations du monde moderne. La perception du poète est alors en éveil, sensible aux variations. Ce système permet également de mettre en valeur un mot plus fortement accentué du fait de sa place isolée comme :

Письмо.
Мама, громче!
Дым.
Дым.
Дым еще!
Что вы мямлите, мама, мне⁸⁸⁹ ?

Plus encore l'usage de vers pour créer un effet de martèlement comme cet exemple qui tente de mimer le cri :

А когда геликон —
меднорожий,
потный,
крикнул:
«Дура,
плакса,
вытри!» —⁸⁹⁰

Maïakovski avait l'habitude de déclamer ses vers. L'oralisation du texte poétique confirme le choix d'une poésie qui accentue fortement certains mots.

Dans cet ordre d'idées, il alterne des vers longs et des vers courts comme :

Видите —
весь воздух вымощен

la grille
nette
de la pensée de fer des fils électriques -
un édredon.
Les étoiles qui se lèvent
y appuient
leurs pieds légers.
Mais la mort
des réverbères,
tsars
couronnés de gaz,
a rendu
plus pénible à voir
le bouquet guerroyant des prostituées. (V12-30Matin68-69)
⁸⁸⁹ Une lettre.
Maman, plus fort !
partout de la fumée.
De la fumée encore.
Que me marmonnez-vous, maman ? (V12-30 La guerre est déclarée138-139)
⁸⁹⁰ Et quand le cornet à pistons,
avec sa gueule de cuivre,
tout transpirant
a crié :
« Idiot, pleurnichard,
mouche ton nez ! (V12-30 Maman et le soir... 144-145, 148-147)

громыхающим под ядрами камнем⁸⁹¹ !

créant ainsi des effets de distorsion entre des moments plus longuement développés et d'autres plus vifs. Il ménage selon une variation de ton qui alternent, continuité et discontinuité modulées à la voix du poète.

Comme Cendrars et Maïakovski, Apollinaire joue sur les rythmes des vers selon des variations. Dans « Zone », on relève des vers de longueurs irrégulières. Certains sont très longs, allant au-delà de la longueur d'un alexandrin :

Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes (ALC Zone39).

Apollinaire crée alors une sorte de mouvement d'expansion, ménageant des effets de rupture avec des rejets et un ordre de mots bouleversé. Il construit une structure syntaxique aléatoire comme s'il suivait le fil de sa pensée et de la déambulation. Le flux langagier irrégulier favorise le phénomène de distorsion qui suit les aspérités du monde.

Dans le poème suivant :

En attendant la sépulture
Soudain
Rapide comme ma mémoire
Les yeux se rallumèrent
De cellule vitrée en cellule vitrée
Le ciel se peupla d'une apocalypse
Vivace
Et la terre plate à l'infini (ALC LA maison des morts66).

Apollinaire alterne des vers longs avec des vers courts créant un rythme saccadé fait de collages. Il s'agit d'une sorte de puzzle d'éléments disparates dotés d'un certain rythme qui montre toute la mélancolie du poète face à la situation éphémère de la rencontre des vivants et des morts. Ce poème à l'origine était un texte en prose, la mise en vers du texte laisse donc apparaître le travail du poète sur le rythme des groupes ou mots isolés. De même dans le poème « Le voyageur » :

Avec le paquebot orphelin vers les fièvres futures
Et de tous ces regrets de tous ces repentirs
Te souviens-tu (ALC Le voyageur78),

la variation de la longueur des vers correspond au caractère protéiforme du voyage et à l'épanchement d'une subjectivité laissant le poème se dérouler d'une manière « naturelle » et non « prévue ».

⁸⁹¹ Vous voyez
tout l'air est pavé
de pierre grondant sous les obus ! (V12-30 La guerre est déclarée138-139)

Cette affirmation de la liberté conduit le poète à une expérimentation poussée qui fait naître des formes originales. Cendrars emploie la forme du vers en escalier pour clôturer le *Panama* :

Je ne suis plus les voies
Lignes
Câbles
Canaux
Ni les ponts suspendus! (Pa61).

Cette suite de substantifs sans déterminant se rattache au vers précédent et imite ce qu'elle représente c'est-à-dire les lignes. Cette disposition permet d'accentuer chacun des mots en proposant un mouvement cadencé. On retrouve une variante de cette disposition que représentent les vers en colonnes :

Envergures
Fusées
Ebullition
Cris:
On dirait un avion qui tombe.
C'est moi. (19PO65),

ce qui constitue une sorte de liste. Cendrars ira plus loin encore dans les *Sonnets dénaturés* :

Danse avec ta langue, Poète, fais un entrechat
Un tour de piste
sur un tout petit basset
noir ou haquenée
Mesure les beaux vers mesurés et fixe les formes fixes
Que sont LES BELLES LETTRES apprises
Regarde :
les Affiches se fichent de toi te mordent
avec leurs dents en couleur
entre les doigts de pied
La fille du directeur a des lumières électriques
Les jongleurs sont aussi les trapézistes
xuelli rep tuaS
teuof ed puoC
ac-emirpxE
Le clown est dans le tonneau malaxe
[passe à la caisse
Il faut que ta langue les soirs ou
] fasse l'orchestre
Les **Billets de faveur** sont supprimés (SD112).

En désarticulant ce sonnet, il emploie une forme classique très codifiée tout en jouant avec cette forme trop figée, les vers sont décalés, parfois les mots sont écrits à l'envers. Ce jeu représente un numéro de cirque fantaisiste. Les autres poèmes de ce recueil s'éloignent plus de la forme reconnaissable du sonnet.

On retrouve chez Maïakovski, comme chez Cendrars, des expérimentations pour varier les rythmes. Ainsi il emploie des vers disposés en colonne comme ceux-ci :

У-
лица.
Лица
у
догов
годов
рез-
че.
Че-
рез
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы⁸⁹²,

les vers y sont très courts, constitués d'une syllabe ou encore :

Священнослужителя мира, отпустителя всех грехов, — солнца ладонь на голове моей.
Благочестивейшей из монашествующих — ночи облачение на плечах моих.
Дней любви моей тысячелютое Евангелие целую.
Звенящей болью любовь замоля,
душой
иное шествие чающий,
слышу
твое, земля:
«Ныне отпускаеши!»⁸⁹³

des passages en prose alternent avec des vers en colonne. Le propos semble plus resserré, l'action se concentre en l'occurrence, dans *L'Homme*, sur le parcours du poète, à l'imitation de celui du Christ, et sur la foule d'impressions et de sentiments qui l'accaparent en ce moment de désespoir et de tension.

Un autre élément de son expérimentation consiste dans l'introduction du vers en escalier. En effet à partir de 1920, Maïakovski inaugure, en « cassant » un vers traditionnel en

⁸⁹² La
rue.
Rue
la
ju-
-ment
des
ans.
Dépassant
les chevaux de fer,
les premiers cubes ont bondi
des fenêtres des maisons en course. (V12-30 Effet de rue74-75)
⁸⁹³ Sanctificateur du monde qui remet tous les péchés, le
soleil, a posé sa paume sur ma tête.
Pieuse entre toutes les nonnes, la nuit, a mis sa robe sur mes
épaules.
Je baise l'Evangile aux mille pages de mon amour.
J'ai fait à l'amour ma prière douloureuse et sonnante,
mon âme
attend une autre venue,
et j'entends,
terre, ton
« Nunc dimittis ! » (PO1-H210-211)

plusieurs morceaux, cette forme de vers constitué de plusieurs marches, de deux à cinq en moyenne. Ce choix de disposition des vers permet de mettre en valeur des mots accentués et donc martelés et crée un rythme semblable à une musique. De plus des répétitions au sein de ces groupes renforcent l'effet obtenu. Le poème *150 000 000* offre une illustration saisissante de ce procédé comme :

Ляжет в гроб,
и отныне
никто,
никогда,
ничего
не услышит
о нашем Иване⁸⁹⁴.

En effet, Maïakovski traduit le mouvement de révolte populaire par la métaphore de la lave, il énumère les animaux, les objets, les hommes qui, mus par la même idée de révolte, s'animent dans ce mouvement. Le vers en escalier se développe sur sept marches, mime au mieux l'action et accentue plus la force de conviction de l'auteur dans sa définition du mouvement révolutionnaire. Maïakovski emploiera encore ce procédé :

РАДИОМИТИНГ.
— Товарищи!
На митинг! —
радио кликал⁸⁹⁵.

Il crée ainsi un véritable mouvement épique propre à inciter le peuple à l'action. Il s'agit pour lui de communiquer cet élan qui lui est propre.

Comme Cendrars et Maïakovski, Apollinaire expérimente de nouvelles formes poétiques, il s'intéresse au vers en escalier notamment. Il emploie également des poèmes en colonne comme :

La chambre est veuve
Chacun pour soi
Présence neuve
On paye au mois (ALC Hôtels147).

Les vers brefs s'enchaînent et mettent en valeur la solitude et l'anonymat, qui font l'objet d'une méditation. Dans le poème « La blanche neige » :

Le cuisinier plume les oies

⁸⁹⁴ Il est bon pour le cercueil
et désormais

personne,

jamais,

n'entendra plus

parler de notre Ivan. (PO2150M364-365)

⁸⁹⁵ LE RADIOMEETING

— Camarades !

— Au meeting !

appelait la radio. (PO4-PV210-211)

Ah ! tombe neige
Tombe et que n'ai-je
ma bien-aimée entre mes bras (ALC La blanche neige82).

Apollinaire opère des décalages de vers. Le deuxième qui concerne deux vers met en valeur la répétition et une allitération qui renforce le lyrisme. Dans le poème « Sur les prophéties », Apollinaire utilise le vers en escalier :

Une cartomancienne certaine Marguerite je ne sais
plus quoi
Est également habile (CALL ONDES186).

On perçoit bien par l'enjambement que le vers suit le mouvement de la parole de manière descendante. Les *Calligrammes* intègrent des vers classiques, des vers en décalé et en escalier mettant en valeur des images de guerre. La mélancolie comme dans ce vers :

Zenith
Tous ces regrets
Ces jardins sans limite (CALL CASE D'ARMONS234),

se décline grâce à son premier vers en escalier qui mène au thème final de la chute. De même dans ces vers :

Moi je décrivais tous les jours mon amour à Madeleine
La neige met de pales fleurs sur les arbres
Et foisonne d'hermine les chevaux de frise
Que l'on voit partout
Abandonnes et sinistres
Chevaux muets (CALL LA TÊTE ÉTOILÉE302),

la nostalgie du poète soldat suit le mouvement des vers construits en différentes étapes. Les vers sont en décalé, comme des étapes qui dramatisent le propos.

Le monde moderne imprime sa marque dans la poésie de Cendrars, Maïakovski et Apollinaire et se caractérise par un rythme adapté aux fluctuations des sentiments et aux modulations de la voix des poètes.

L'écriture de Cendrars est souvent une écriture du ressassement, qui imite les perturbations de la conscience. Les poèmes comme *Les Pâques* et la *Prose du Transsibérien* montrent cet usage des répétitions et des tensions perceptibles. Cendrars exprime une forme de violence contenue qui rejaillit dans le texte aux moments les plus intenses comme :

On vous aurait passé le col dans un carcan,
On vous aurait arrache les ongles et les dents, (Pâq11).

L'anaphore du groupe verbal « on vous aurait » pour décrire la torture du Christ semble suggérer une délectation morbide des souffrances infligées, comme le montre l'accumulation, avec une insistance telle que l'écriture libère une forme de mal. Cet épisode correspond à un

moment de crise et de solitude intense. De même à la fin du poème qui voit l'aube arriver et l'achèvement de l'errance, la tension accumulée s'exprime par un rythme cadencé de groupes dominants brefs :

Déjà un bruit immense retentit sur la ville.
Déjà les trains bondissent, grondent et défilent.

Les métropolitains roulent et tonnent sous terre
Les ponts sont secoués par les chemins de fer.

La cite tremble. Des cris, du feu et des fumées.
Des sirènes à vapeur rauquent comme des huées. (Pâq13),

qui enchaînent sur une prière :

Seigneur, je rentre fatigue, seul et très morne...
Seigneur, ma chambre est nue comme un tombeau...

Seigneur, je suis tout seul et j'ai la fièvre...
Seigneur, mon lit est froid comme un cercueil...

Seigneur, je ferme les yeux et je claque des dents...
Seigneur, je suis trop seul, Seigneur, j'ai froid, Seigneur, j'appelle... (Pâq13).

L'anaphore de « Seigneur » crée une litanie implorante mais désespérée. En effet, l'hyperbole :

Je pense, Seigneur, à mes heures malheureuses...
Je pense, Seigneur, à mes heures en allées...
Je ne pense plus à Vous, je ne pense plus à Vous (Pâq13),

montre un état proche d'une confusion mentale.

Cendrars adapte son écriture poétique au mouvement de l'âme accumulant de façon rythmée les images qui se pressent à la conscience :

Et mes yeux éclairaient des voies anciennes.
Et j'étais déjà si mauvais poète
Que je ne savais pas aller jusqu'au bout.
[...]
Et je déchiffrais des caractères cunéiformes
Puis, tout à coup, les pigeons du Saint-Esprit s'envolaient sur la place
Et mes mains s'envolaient aussi, avec des bruissements d'albatros
Et ceci, c'était les derrières réminiscences du dernier jour
Du tout dernier voyage
Et de la mer. (PR19)

Il utilise d'abord un refrain puis se lance dans l'anaphore de la conjonction « et » qui, par ajout, permet d'enchaîner les images à une cadence très rapide qui montre l'extrême appétence du poète pour le monde, sa soif de découverte intacte. Le poète calque le rythme de sa poésie à la fois sur l'évolution de ses sentiments et de l'appréhension du monde et de son propre rythme.

De plus le train imprime son rythme sur le texte comme :

Je suis en route
J'ai toujours été en route
Je suis en route avec la petite Jehanne de France
Le train fait un saut périlleux et retombe sur toutes ses roues
Le train retombe sur ses roues
Le train retombe toujours sur toutes ses roues (PR24).

Les sonorités et l'amplitude croissante des vers par ajout créent cette cadence. Il dramatise son poème en saturant le texte de répétitions. Les justifications du « mauvais poète » révèlent un caractère profondément anxieux qui explore sa conscience en travaillant, voire en torturant le texte creusé et ressassé jusqu'à la rupture possible. Ces répétitions comme :

J'ai vu
J'ai vu les trains silencieux les trains noirs qui revenaient de l'Extrême-Orient et qui passaient en fantômes
[...]
J'ai vu clans les lazarets des plaies béantes des blessures qui saignaient à pleines orgues
[...]
Dans toutes les gares on brûlait tous les wagons
Et j'ai vu
J'ai vu des trains de 60 locomotives qui s'enfuyaient à toute vapeur pourchassées par les horizons en rut et des bandes de corbeaux qui s'envolaient désespérèrent après (PR31),

montrent toute la subjectivité à l'œuvre du poète et de son témoignage.

Maïakovski module sa poésie en jouant sur les rythmes, en variant la longueur des vers et en introduisant une certaine oralité. Il approfondit ses idées avec des poèmes conçus comme des marches :

Мы победили!
Слава нам!
Сла-а-ав-в-ва нам!,
Левой!
Левой!
Левой⁸⁹⁶ !

Il s'agit de véritables invitations à l'action qui met en place un registre épique. Le vers se coule dans le moule d'un rythme de marche et d'action. Plus encore l'emploi dans ses poèmes d'une forme parlée :

Браво!
Бра-аво!
Бра-а-аво!
Бра-а-а-аво!
Б-р-а-а-а-а-в-о⁸⁹⁷ !

⁸⁹⁶ Nous avons vaincu !
Gloire à nous !
Gloi-oi-re à nous ! (V12-30 La révolution310-331),
Gauche !
Gauche
Gauche ! (V12-30 La marche de gauche364-365)

Maïakovski module la parole poétique comme un énoncé prononcé et retranscrit directement avec la violence du cri, les mots étirés artificiellement imitent le prolongement de la parole comme un porte-voix. Enfin, comme Cendrars, Maïakovski utilise des anaphores qui martèlent son propos comme :

Граждане!
Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде».
Сегодня пересматривается миров основа.
Сегодня
до последней пуговицы в одежде
жизнь переделаем снова⁸⁹⁸.

Cette construction par ajout crée un effet d'insistance et de ressassement.

Apollinaire rythme aussi ses poèmes par des jeux d'anaphores comme dans « Zone » :

Te voici à Marseille au milieu des pastèques

Te voici à Coblenz à l'hôtel du Géant

Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon

Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est laide (ALC Zone42),

Tu n'oses plus regarder tes mains et à tous moments je voudrais sangloter

Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'a épouventé

Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres émigrants

Ils croient en Dieu ils prient les femmes allaitent des enfants

Ils emplissent de leur odeur le hall de la gare Saint-Lazare

Ils ont foi dans leur étoile comme les rois-mages

Ils espèrent gagner de l'argent dans l'Argentine

Et revenir dans leur pays après avoir fait fortune (ALC Zone43).

La déambulation dans Paris est rendue par cette juxtaposition de lieux et d'images qui se pressent à la conscience, cette évocation fonctionne comme une compilation exhaustive des événements vécus qui rythment la marche dans la ville. L'usage du pronom « tu » qui permet le dédoublement du poète démultiplie alors le rythme. Apollinaire crée un effet de litanie en ressassant ses souvenirs, des événements qui reviennent et qui ne font que réactiver la mélancolie du poète. On retrouve le thème de l'échec et de l'impuissance présents dans la poésie de Cendrars et de Maïakovski.

⁸⁹⁷ Bravo !

Bra-avo !

Bra-a-avo !

Bra-a-a-avo !

Bra-a-a-a-avo! (PO1-GM148-149)

⁸⁹⁸ Citoyens !

Aujourd'hui s'effondre l' « Avant » millénaire.

Aujourd'hui la base du monde est revue.

Aujourd'hui

nous allons refaire la vie

jusqu'au dernier bouton de capote. (V12-30 La révolution324-323)

Apollinaire emploie également le principe du refrain comme dans une chanson :

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure (ALC Le pont Mirabeau45).

Le thème de l'eau autorise le retour des mêmes éléments créant une monotonie propre au ressassement typique d'Apollinaire. Pour accentuer l'impression de nostalgie, Apollinaire, comme Cendrars, construit ses poèmes par ajout :

Et l'oiseau bleu perdit ses plumes
Et les mendiants leurs Ave (ALC La tzigane99),
Et tes griffes répètent le chant des oiseaux
Le toucher monstrueux m'a pénétré m'empoisonne
Mes yeux nagent loin de moi
Et les astres intacts sont mes maîtres sans épreuve
La bête des fumées a la tête fleurie
Et le monstre le plus beau
Ayant la saveur du laurier se désole (ALC Les fiançailles133).

La conjonction « et » en tête de vers renforce l'idée de manque et d'uniformité en plaçant le poème sous l'égide de l'absence et de l'échec.

Le rythme insufflé aux poèmes dramatise le contenu et permet au poème d'exprimer angoisse, frustration et impuissance. La crainte de l'échec est souvent présente chez Cendrars :

Attends derrière la porte, attends que je t'appelle !
C'est Vous, c'est Dieu, c'est moi, — c'est l'Eternel. (Pâq5)

L'anaphore de « c'est » et la syntaxe minimale provoquent un rythme haché et une gradation de l'angoisse. La quête identitaire du poète à travers sa déambulation se heurte à des obstacles, c'est ce que mime le rythme de ses vers. L'incompréhension et l'incapacité à agir sur le monde qui l'entoure se mesurent à l'intensité du ressassement :

Et dans un ermitage, à Bourrié-Wladislasz
Elle est bossuée d'or dans une châsse.

De troubles cabochons sont à la place des yeux
Et des paysans baissent à genoux Vos yeux.

Sur le mouchoir de Véronique Elle est empreinte
Et pour cela Sainte Véronique est Votre sainte. (Pâq7)

Les sonorités des adverbes accélèrent comme une respiration l'enchaînement des idées. C'est dans ce contexte que surgit la peur :

Seigneur, je suis dans le quartier des bons voleurs,
Des vagabonds, des va-nu-pieds, des receleurs.

Je pense aux deux larrons qui étaient avec vous à la Potence,
Je sais que vous daignez sourire à leur malchance.

Seigneur, l'un voudrait une corde avec un nœud au bout,

Mais ça n'est pas gratis, la corde, ça coute vingt sous. (Pâq9)

Les verbes d'opérations intellectuelles et les sensations envahissent le texte qui met en scène une confrontation du poète avec lui-même. Dans le transsibérien, l'évolution du voyage et le danger dû à la guerre se mesure aux images collectionnées comme des instantanés :

Et je partis moi aussi pour accompagner le voyageur en bijouterie 1° qui se rendait à Kharbine [...]
Et nous allions grâce au transsibérien le cacher de l'autre bout du monde (PR21),

qui fonctionnent selon l'énumération :

Et le sifflement de la vapeur
Et le bruit éternel des roues en folie dans les ornières du ciel [...]
Et ma vie ne me tient pas plus chaud que ce châle
Ecoissais
Et l'Europe tout entière aperçue au coupe-vent d'un express à toute vapeur (PR22).

Les images visuelles et sonores s'additionnent laissant l'impression du déroulement sans fin d'un voyage qui échappe à tout contrôle accompagné d'images visuelles et sonores comme une cacophonie. Cendrars exprime le danger par des vers qui occultent toute pensée construite comme :

Abois. Craquements et lourd silence. Puis chute aiguë et sourde véhémence des torpilles.
Dégringolade de millions de tonnes. Eclairs. Feu. Fumée. Flamme. Accordéon des 75.
Quintes. Cris. Chute. Stridences. Toux.
Et tassement des effondrements. (ACM130),
Et le grelot de la folie qui grelotte comme un dernier désir dans l'air bleui
Le train palpite au cœur des horizons plombés
Et ton chagrin ricane...
[...]
Et dans les trous
Les roues vertigineuses les bouches les voix
Et les chiens du malheur qui aboient à nos trousses
Les démons sont déchaînés (PR25),

les substantifs dépourvus de déterminants, accumulés et la syntaxe déstructurée imitent une explosion et une poésie de la confusion.

Comme Cendrars, Maïakovski renforce le rythme de ses poèmes dans des moments de grande tension dramatique. La personnification des « nerfs » :

Нервы —
большие,
маленькие,
многие! —
скачут бешеные,
и уже
у нервов подкашиваются ноги⁸⁹⁹!

⁸⁹⁹ Les nerfs,
grands
petits
nombreux !

et la gradation contenue créent une amplification telle que la situation semble échapper au poète. Comme c'est le cas pour Cendrars, Maïakovski éprouve une impuissance devant les événements qui lui échappent. La violence pourrait anéantir toute poésie. On retrouve la crainte de l'échec présente chez Cendrars. Cette impuissance chronique se manifeste :

Хорошо, когда в желтую кофту
душа от осмотров укутана!
Хорошо,
когда брошенный в зубы эшафоту,
крикнуть:
«Пейте какао Ван-Гутена!»,
Мария! Мария! Мария!
Пусти, Мария!
Я не могу на улицах⁹⁰⁰!

La reprise automatique de mots comme l'appel répété à Marie montre l'échec d'une tentative de dialogue et simplement l'échec de la parole. La lutte contre cette impression d'échec se traduit par des répétitions ou encore des énumérations :

[...] франков,
долларов,
рублей,
крон,
иен,
марок.
Тонут гении, курицы, лошади, скрипки.
Тонут слоны.
Мелочи тонут.
горлах,
в ноздрях,
в ушах звон его липкий.
«Спасите!»⁹⁰¹

galopent en furie
et déjà
ils ont les jambes coupées ! (PO1-NP77)
⁹⁰⁰ C'est bon d'avoir l'âme enveloppée dans une blouse jaune
pour la défendre des regards !
C'est bon,
quand on est jeté aux dents de l'échafaud,
de crier
« Buvez du cacao Van Houten ! [...] (PO1-NP92-93)
Marie ! Marie ! Marie !
Laisse-moi entrer, Marie !
Je n'en peux plus des rues ! (PO1- NP102-103)
⁹⁰¹ francs,
dollars,
roubles,
couronnes,
yens,
marks.
Tout s'y noie : les génies, les poules, les chevaux, les violons.
Et les éléphants
Et les détails de la vie.
Ce bruit gluant
obstrue les gorges,

On assiste alors à la montée lyrique d'une angoisse qu'exprime une parole-cri dans un rythme martelé.

Comme Cendrars et Maïakovski, Apollinaire accentue certains passages de ses poèmes en les dramatisant. En répétant :

Avons-nous assez navigué
Dans une onde mauvaise à boire
Avons-nous assez divagué (ALC La chanson du Mal-Aimé47),

et en employant la métaphore de l'eau, Apollinaire montre l'intensité du sentiment de regret. Le rôle de la mémoire sollicitée renforce l'échec du mal-aimé. Le lyrisme d'Apollinaire fonctionne donc par reprise d'éléments comme :

O matelots ô femmes sombres et vous mes compagnons
Souvenez-vous-en
Deux matelots qui ne s'étaient jamais quittés
Deux matelots qui ne s'étaient jamais parlé
Le plus jeune en mourant tomba sur le côté (ALC Le voyageur79).

L'échec n'en est que plus insupportable. Il ne s'agit pas d'une crise intense comme dans la poésie de Maïakovski mais plutôt de l'installation progressive du regret lancinant et d'un profond désespoir comme on le voit avec l'invocation de la jeunesse:

O ma jeunesse abandonnée
Comme une guirlande fanée (VIA162).

L'expérience de la guerre telle qu'elle est évoquée ici :

Nuit violente et violette et sombre et pleine d'or par moments
Nuit des hommes seulement
Nuit du 24 septembre
Demain l'assaut
Nuit violente ô nuit dont épouvantable cri profond devenait plus intense de minute en minute
Nuit qui criait comme une femme qui accouche
Nuit des hommes seulement (CALL LUEURS DES TIRS264),
C'est pour notre bonheur que je me prépare à la mort
C'est pour notre bonheur que dans la vie j'espère encore
C'est pour notre bonheur que luttent les armées
Que l'on pointe au miroir sur l'infanterie décimée
Que passent les obus comme des étoiles filantes
Que vont les prisonniers en troupes dolentes
Et que mon cœur ne bat que pour toi ma chérie (PL389),
Je voudrais être beau pour que tu m'aimes
Je voudrais être fort pour que tu m'aimes (PL445),

s'appuie sur un rythme travaillé et sur le principe de l'anaphore. Le ressassement renforce l'angoisse, l'insatisfaction et l'impuissance de soldats.

La libération du vers a ouvert des voies nouvelles d'exploration pour la poésie. La disposition des vers choisie librement permet de ménager des effets de sens fondés sur un rythme qui se détermine en fonction des idées évoquées. Le poème s'engendre et se construit dans un déroulement progressif.

2. 3. 2. 2. Parole et action.

La poésie de Cendrars, Maïakovski et Apollinaire se caractérise par le mouvement que dégage le monde moderne. Cette idée de mouvement se traduit par une parole poétique rythmée qui mime l'action. On trouve alors des formules qui agissent comme des slogans et qui s'associent aux expériences formelles novatrices.

Cendrars applique ce principe à son écriture. Le poème se fait miroir des idées du poète comme une sorte d'Art poétique, tel que :

Oser et faire du bruit (19PO85).

Ces deux verbes à l'infinitif en tête du poème agissent comme des mots d'ordre poétiques. La suite du poème semble confirmer cette invitation à l'action :

Tout est couleur mouvement explosion lumière
La vie fleurit aux fenêtres du soleil
Qui se fond dans ma bouche (*Id.*).

En effet, Cendrars explique sa conception du monde et sa vision par des tournures très générales et met la poésie au cœur de sa réflexion. De même dans un court poème inachevé :

POURQUOI J'ECRIS ?
Parce que... (FR III.252)

Cendrars dresse un art poétique de l'action et non de la parole vaine. Ses prises de position sont assez tranchées voire provocatrices comme :

Nous ne voulons pas être tristes
C'est trop facile
C'est trop bête
C'est trop commode
On en a trop souvent l'occasion
C'est pas malin (FR *Sud-Américaines*258),
Je crache sur la beauté qui amène le malheur,
Je crache sur la raison qui veut être trop belle,
Je crache sur le destin qui ne veut rien admettre,
Je crache sur les mots qui trompent l'animal,
Je crache sur la vie qui n'écoute pas la vie (*Poèmes de jeunesse retrouvés*316).

Par un système d'anaphore, il insiste sur son rejet des clichés et de la facilité se montrant perpétuellement dans une quête personnelle d'affirmation de soi et dans l'appréhension du monde par le poète bourlingueur qu'il est.

Maïakovski est celui des trois poètes qui a le plus illustré cette poésie de l'action en créant de nombreux mots d'ordre bâtis comme des slogans dans ses vers. Il faut rappeler qu'il a mené des activités de publicitaire pour les magasins d'État pendant la NEP. La poésie qu'il propose est une poésie ancrée dans son époque, dans un contexte historique, la révolution, tout à fait inédit et enthousiasmant. Sa participation aux événements se fait par la maîtrise de la parole. Les poésies de jeunesse de Maïakovski sont fréquemment empreintes de formules comme les questions :

Et vous
pourriez-vous
jouer un nocturne
Sur la flûte des gouttières ? (V12-30 Et vous, vous pourriez ?81),

les impératifs :

Abandonnez les villes, pauvres sots (V12-30 Amour109),
Rebrodez à nouveau le ciel,
imaginez et exposez de nouvelles étoiles
afin qu'égratignant furieusement les toits
les âmes des artistes grimpent au ciel. (V12-30 Eh !233),

l'expression du souhait :

Que l'ivresse élargisse les narines fumantes des volcans ! (V12-30 Nous autres111).

Dans les poésies de jeunesse, on relève beaucoup de formules provocatrices qui interpellent le lecteur. On peut y voir un prolongement des conférences futuristes pendant lesquels l'auditoire malmené était souvent pris à parti. Les poésies de Maïakovski reprennent cette attitude, le poète y lançant un véritable défi pour bousculer les habitudes bourgeoises figées. Plus encore il invite à l'action, à oser un avenir meilleur et créatif.

Le propos de Maïakovski va prendre un tour plus politique :

Les brigades des vieux retardent
toujours du même retard.
Camarades !
Aux barricades ! (V12-30 Ordre du jour...355),
voici un drapeau
avec « Tout le pouvoir aux soviets ». (V12-30 Des faits renversants369),
Nous allons cravacher l'histoire haridelle.
Gauche !
Gauche !
Gauche !
Eh vous, les blouses bleues !
Enjambez
les océans ! (V12-30 La marche de gauche363),
Allons !

Allonsmarchons !
Oh, oh
Oh, oh, oh, oh,
oh, oh ! (PO2-150M299).

L'expression du souhait, les nombreuses apostrophes mettent clairement en place un registre épique, prônant une poésie du mouvement et de l'action pour s'engager dans le combat. Ainsi on verra apparaître des mots d'ordre occupant un vers très court. Ces formules brèves se veulent efficaces et mobilisatrices. Maïakovski y voit la communication de son élan et de son enthousiasme pour le combat révolutionnaire qu'il a adopté comme son propre combat de poète. La parole-action doit toucher le lecteur et être comprise. Tout l'enjeu de la poétique de Maïakovski se trouve là.

Apollinaire est lui aussi sensible aux mouvements qui se dégagent du monde moderne, il prend conscience de l'instabilité du monde qui l'entoure. La parole-action qu'il développe montre une forme d'enthousiasme et d'élan :

Désaltère-toi Paris avec les divines paroles
Que mes lèvres le Rhône et la Saône murmurent
Toujours le même culte de sa mort renaissant (ALC Vendémiaire150).

Par les paroles rapportées, les villes personnifiées dans « Vendémiaire », dans un jeu de verbes à l'impératif, apportent une offrande symbolique à Paris. Le « nous » collectif marque une union et donne, au poème, le ton optimiste qui convient à l'élan créatif et moderne qu'Apollinaire synthétise ici.

Le poème « Liens » dans les *Calligrammes* offre une vision syncrétique du monde par un jeu d'images sur l'isotopie du lien :

Rails qui ligotez les nations
Nous ne sommes que deux ou trois hommes
Libres de tous liens
Donnons-nous la main

Violente pluie qui peigne les fumées
Cordes
Cordes tissées
Câbles sous-marins
Tours de Babel changées en ponts (CALL ONDES167),

les impératifs montrent ainsi aussi cette volonté d'unité dans un monde où l'homme est ballotté. On reprend cette idée dans le poème « Allons plus vite » :

Sur le Boulevard de Grenelle
Les ouvriers et les patrons
Arbres de mai cette dentelle
Ne fais donc pas le fanfaron
Allons plus vite nom de Dieu
Allons plus vite (*Il y a*364),

qui reprend le titre comme un refrain dicté par le mouvement du monde moderne et le contexte de la guerre qu'Apollinaire a perçu comme le grand bouleversement. Le poète-soldat guidé par son élan, lance également :

Je suis un canon un cheval
Je suis l'Espoir Vive la France (PL401),

un mot d'ordre qui, proche du slogan, donne une impulsion à laquelle il est sensible.

Cette parole qui se fait action est à même d'exprimer une sensibilité qui se montre à l'écoute du monde moderne. Comme dans le poème sobrement intitulé « Tour », Cendrars rend hommage à la tour Eiffel :

O Tour Eiffel
Peu d'artifice géant de l'Exposition Universelle !
[...]
Tu es tout
Tour
Dieu antique
Bête moderne
Spectre solaire
Sujet de mon poème
Tour
Tour du monde
Tour en mouvement (19PO67, 69),

l'affirmation finale rend compte d'un point de vue subjectif bouleversé par l'appréhension de cette modernité et qui s'exprime par des formules générales données comme des vérités admises selon une écriture rythmée, morcelée avec des vers très courts qui cherchent l'efficacité dans la transmission d'un message. Dans le poème en hommage à Chagall :

C'est toi lecteur
C'est moi
C'est lui
C'est sa fiancée
C'est l'épicier du coin
La vachère
La sage-femme (19PO72),

on retrouve une écriture hachée et rapide qui énumère tous les éléments de la peinture de Chagall. La parole imite le mouvement que l'on peut voir sur la peinture dans une forme de communion artistique.

Maïakovski met toute sa sensibilité à l'œuvre dans sa parole épique. Alors qu'on a abusivement divisé l'œuvre de Maïakovski en deux parties d'inégale qualité, lyrique et épique, et précisé qu'il a gâché son talent, Maïakovski n'a cessé d'exploiter sa sensibilité au service de cette parole poétique, empreinte d'enthousiasme comme on le voit s'adressant au cœur personnifié :

Que chacun se rajeunisse !
dépouille vite

son âme aux cheveux gris. (PO3-4I57),
Maïakovski !
Sois homme à nouveau (PO3-5I125).

Le thème du temps revient comme une préoccupation constante de Maïakovski. Se rajeunir et renouveler l'époque permettent de relancer l'action révolutionnaire, d'espérer un avenir meilleur en luttant contre la vieillesse et le temps sclérosants. Ainsi les mots d'ordre sont des imitations du mouvement que Maïakovski, comme Cendrars et Apollinaire, a perçu dans le monde moderne. Laisser passer cette opportunité pour une poésie mièvre est impensable pour lui.

Apollinaire met aussi à l'œuvre toute sa sensibilité dans sa perception du monde. L'expression du moment se traduit par une évocation du temps qui passe et engendre de la mélancolie. On voit des formules qui montrent une certaine angoisse :

O matelots o femmes sombres et vous mes compagnons
Souvenez-vous-en (ALC Le voyageur⁷⁹),
Et souviens-toi que je t'attends (ALC L'Adieu⁸⁵).

L'impératif utilisé ici ressemble à un cri de désespoir, sur le ton de la prière, doublé d'une forme d'inefficacité possible dans la parole créant une source d'inquiétude fondamentale chez Apollinaire qui ressemble à celle de Maïakovski.

Cette vision du monde est l'occasion pour ces poètes de mettre en jeu la créativité poétique dans une période d'avant-garde où ils cherchent à trouver une place, à renouveler l'art poétique.

Cendrars évoque son parcours de poète dans ces vers :

C'est le crach du Panama qui fit de moi un poète
C'est épatant
Tous ceux de ma génération sont ainsi (Pa⁴³),

par une formule provocatrice qui associe de façon surprenante, le Panama et la poésie. C'est en fait cette association entre une vision du monde et un art qui reflète le réel dans sa brutalité. Il préconise une certaine liberté comme le montre ce poème :

Quand tu aimes il faut partir (FR I. *Le Formose*¹⁸⁴).

Le rejet des liens et le paradoxe sur lequel repose ce vers représente un mode de vie comme une exigence poétique de s'éloigner et de découvrir le monde. Aussi il emploie la métaphore du cirque :

Il faut leur assOuplir les O (SD¹¹¹),
Danse avec ta langue, Poète, fais un entrechat (SD¹¹²),

ceci permet de valoriser une écriture en liberté.

Pour Maïakovski, comme pour Cendrars, cette poésie du mouvement et de l'action représente un enjeu créatif important. Sans auditoire, ni lecteurs convaincus, sa poésie risque de sombrer dans une obscure littérature de circonstances. Telle est la préoccupation de Maïakovski comme on le voit :

Venez, vous que ronge l'insomnie,
faites un bûcher de vos visages ! (V12-30 Moi et Napoléon153),
Derrière moi, vous que ronge l'insomnie !
Plus haut !
Au bûcher vos visages ! (V12-30 Moi et Napoléon155),
Ecoutez
la harangue
convulsive et gémissante
du Zaratoustra d'aujourd'hui avec ses lèvres de cris ! (PO1-NP89),
Hommes !
aimés,
non aimés,
connus,
inconnus,
écoutez-vous par ce portail en large procession. (PO1-GM205).

À travers ces exemples, Maïakovski donne un ton dramatique et toute sa force de conviction. Il s'établit en chef de file, orateur dont la tâche est d'attirer à lui un mouvement populaire vers lui dans une communion d'esprit. Enfin il se pose comme un prophète annonçant le Messie, par une métaphore religieuse. Mais le ton employé par Maïakovski presque implorant révèle toute la difficulté de cette tâche.

Pour clore son recueil *Alcools* Apollinaire mesure la modernité de l'écriture qui se trouve en jeu par le poème qui clôture ce recueil. Il synthétise ainsi son rôle de poète du monde moderne :

Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers
Sur le quai d'où je voyais l'onde couler et dormir les bélandres
Ecoutez-moi je suis le gosier de Paris
Et je boirai encore s'il me plaît l'univers
Ecoutez mes chants d'universelle ivrognerie (ALC Vendémiaire154),

par ces impératifs il se place en chef de file et chantre de la modernité, porte-parole d'une poésie en pleine mutation qui traduit le mouvement de ce monde dont il perçoit les transformations.

2. 3. 2. 3. La disposition sur la page.

Les recherches en matière de versification se sont attachées aussi à la disposition du poème sur la page. Les futuristes italiens, à ce titre, ont proposé des consignes pour libérer la

parole. Ceci concernait la syntaxe, l'usage d'onomatopées et la typographie. Christian Soleil l'analyse ainsi :

Renouveler des techniques d'expression trop galvaudées et usées. C'est la volonté affirmée des manifestes qui, dans la foulée de Marinetti, tentent de définir les contours du futurisme. [...] Mélange de prose et de poésie, il rend aussi nécessaire le recours aux signes mathématiques ou musicaux afin d'exprimer plus directement le rythme de la vie moderne. On élimine tout ce qui peut constituer un obstacle, une entrave à la liberté de s'exprimer. Exit donc la ponctuation. Il faut favoriser la traduction des nuances d'où la préconisation de l'emploi fréquent d'analogies qui permettent de les rendre sensibles au lecteur. Marinetti invite les poètes à se débarrasser la logique et à pénétrer l'essence de la matière. Ce qu'il appelle la « révolution typographique » et le « lyrisme multilinéaire » implique l'utilisation de plusieurs encres de caractères typographiques différents dans une même phrase. L'écriture doit favoriser la synthèse la plus rapide possible de la réalité [...] L'enjeu : faire éprouver au lecteur plusieurs impressions en même temps, en jouant sur ses sens. L'art de produire du texte devient aussi un art visuel. Lire est une chose. Regarder en est un autre. Pour Marinetti, seul un langage nouveau qui aurait aboli les anciennes règles de l'écrit et détruit la syntaxe pourrait traduire le monde moderne. Ainsi, à sa manière, le poète futuriste, provoquant le scandale en employant de nouveaux procédés littéraires, se situe à l'avant-garde devient le porte-parole du modernisme. [...]

Le résultat de cette idéologie du dynamisme se traduit concrètement dans les « mots en liberté », une nouvelle forme d'écriture ou plutôt une nouvelle manière d'écrire, une nouvelle forme de l'écrire en tant qu'acte⁹⁰².

Les futuristes expérimentent les caractères en exploitant toutes les possibilités des polices. Il s'agit d'une forme de liberté qu'il faut conquérir. La lettre constitue un des éléments comme le révèlent V. Khlebnikov et A. Kroutchonykh dans leur manifeste « La lettre en tant que telle » : « Que le tracé, spécifiquement modifié par l'humeur, indépendamment des mots. Il faut poser de la même façon la question des signes écrits, visuels ou simplement tactiles comme pour la main d'une aveugle⁹⁰³ ». Les futuristes ont tenté des expériences en libérant les mots d'une typographie classique. Giovanni Lista explique les préconisations des futuristes italiens :

En proclamant la libération des mots par la suppression de la ponctuation et l'abolition de la syntaxe, Marinetti veut disloquer la phrase pour reconstituer le vécu sensoriel à travers une alternance continue de plan en contrastes. Un réseau ininterrompu de sensations et d'images doit saisir les mots à l'état au moral du langage, avant toute structuration syntaxique ou finalisation rationnelle. [...] Cette recherche motlibriste conduit à l'abolition du modèle linéaire, puis à la désarticulation plastique des caractères typographiques qui flottent librement dans l'espace de la page en obéissant aux magnétismes les plus secrets, enfin au collage de fragments de dessins, de photographies ou de journaux⁹⁰⁴.

Claude Debon montre l'usage qu'Apollinaire a fait de ces recommandations futuristes en l'appliquant aux *Calligrammes* :

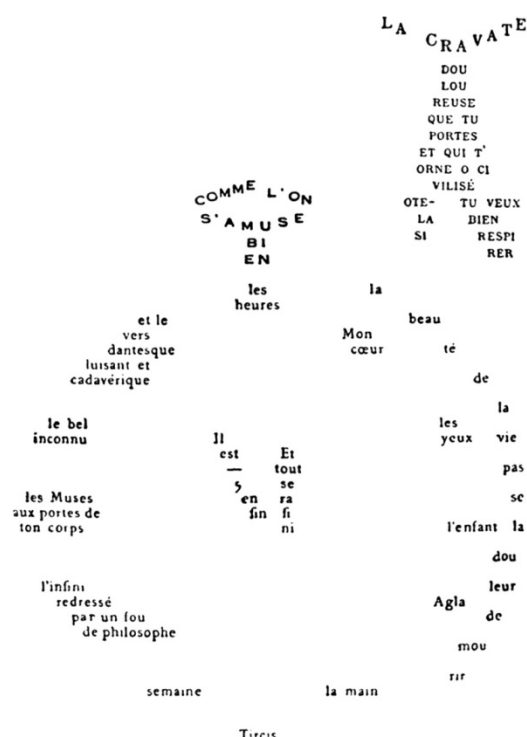
Moins strictement « neuve » est sans doute l'utilisation des ressources de la typographie. Dans un manifeste publié le 11 mai 1913 à Milan, intitulé « L'immaginazione senza fili e le parole in liberta », le futuriste Marinetti avait préconisé dans un texte purement théorique une série de mesures destinées à libérer la parole : nouvelle utilisation des adjectifs, verbes à

⁹⁰² Christian Soleil, Vladimir Maïakovski : *Poésie du naufrage*, op. cit., p. 28, 29, 30.

⁹⁰³ Léon Robel (choix et traduction des textes), *Manifestes futuristes russes*, op. cit., p. 24.

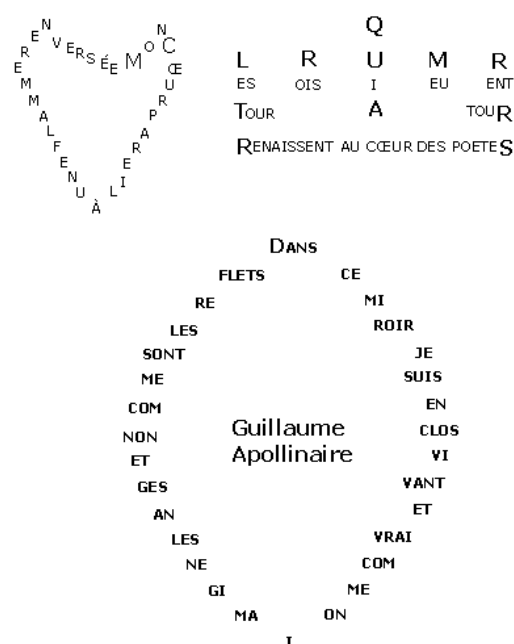
⁹⁰⁴ Giovanni Lista, *Le futurisme : Une avant-garde radicale*, op. cit., p. 68, 69.

l'infinitif, onomatopées, signes mathématiques, révolution typographique. [...] Les futuristes allaient faire usage de ces ressources typographiques. Les lettres promues au rang de personnages étaient capables de remplir une page de leurs jeux. Apollinaire ne se prive pas, dans *Calligrammes*, de ces richesses nouvelles, mais est presque sage par rapport à l'expressivité futuriste⁹⁰⁵.



Cependant Claude Debon nuance la démarche d'Apollinaire⁹⁰⁶ par rapport à celle des futuristes italiens : « Il est patent que la typographie est pour Apollinaire un moyen d'expression supplémentaire, et non une fin en soi, ni une entreprise de déconstruction du langage, ce en quoi elle s'éloigne de l'éclatement des mots de liberté futuristes⁹⁰⁷ ». En effet, Apollinaire n'adhérait pas aux manifestations excessives des futuristes et ne souhaitait pas organiser son esthétique autour d'une pure idée de destruction. Claude Debon le confirme avec la figure du « cercle » : « Le cercle est présent dans presque tous les calligrammes figuratifs. S'il était besoin de s'en convaincre, il suffit de voir, en

opposition, l'éclatement des formes dans les “paroles en liberté” des futuristes⁹⁰⁸ ».



Par la prédominance du cercle⁹⁰⁹ Apollinaire met en place une démarche originale et constructive du sens. Michel Décaudin rappelle des sources d'influence possible sur Apollinaire et sa démarche et notamment des modèles antiques mais il démontre l'originalité du poète par la technique qui consiste à placer le texte sur la ligne du dessin. Il évoque Mallarmé et « Un Coup de dés n'abolira jamais le hasard » :

Mais le poème de Mallarmé relève lui aussi d'une autre préoccupation et ne ressemble en rien à un calligramme : il ne vise pas à formaliser un objet avec des mots ou des lettres ; il concerne le rythme de la phrase qu'il s'agit de « modeler sur l'objet qu'elle vise » afin de

⁹⁰⁵ Claude Debon, *"Calligrammes" de Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 26, 27.

⁹⁰⁶ Voir ci-contre « La cravate et la montre », p. 192.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 32, 33.

⁹⁰⁸ Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après Alcool, I, Calligrammes, Le poète et la guerre*, op. cit., p.69.

⁹⁰⁹ Voir ci-contre « Cœur couronne et miroir », p. 197.

« reproduire [...] un peu de l'attitude de cet objet quant à tout » selon les formules mêmes du poète⁹¹⁰.

Claude Debon parle plutôt de convergence avec le texte de Mallarmé « publié séparément en

1914⁹¹¹ ». Mais on perçoit bien la parenté des recherches et Apollinaire singularise son expérimentation. Les démarches d'Apollinaire et Mallarmé sont différentes quant au sens. Mais elles révèlent une préoccupation essentielle, c'est la recherche d'une disposition du poème⁹¹² donné à voir.

Les innovations typographiques ont débuté au XIX^e siècle, Paul Valéry précise qu'il ne s'agit pas d'une pure décoration, une « harmonie visuelle⁹¹³ » plaquée sur un texte, la disposition du texte est liée au sens véhiculé. En cela les expérimentations futuristes paraissaient excessives et désordonnées pour Apollinaire qui cherchait à construire.

Les futuristes russes ont proposé des réflexions tout à fait innovantes sur la dimension graphique du poème. Les poètes comme Maïakovski ont toujours affirmé que le travail poétique se rapprochait du travail pictural. Nikolai Khardjiev montre les liens

créés entre les expérimentations des peintres et la prise de conscience des poètes de la forme graphique : « c'est avec une force particulière que s'est manifestée dans la poésie moderne la tendance à exploiter les effets visuels de la mise en page du texte⁹¹⁴ ». Les poètes comme les peintres savaient utiliser les éléments picturaux du monde qui les entouraient en établissant une interaction entre le réel et la représentation non pas servile mais avec une créativité sans limite. En effet, les futuristes mettront en application concrète leurs recherches par la publication de leurs recueils poétiques, Nikolai Khardjiev rapporte ceci :

L'un des essais les plus audacieux d'application ornementale des différents caractères typographiques à l'illustration d'un texte poétique fut l'édition de la tragédie de Maïakovski *Vladimir Maïakovski* (1914), travail de David et Vladimir Bourliouk.

Pour illustrer ses propres vers, D. Bourliouk se contente de souligner en caractères gras les mots les plus importants (leitmots) et les récurrences sonores.

Les recueils de vers lithographiés de futuristes russes constituèrent un événement tout à fait singulier spécifiquement russe⁹¹⁵.

Les ouvrages publiés se voulaient de fabrication artisanale, dotés d'écriture manuscrite, d'impression à l'encre et au tampon et d'illustrations. Les erreurs et les provocations faisaient

⁹¹⁰ Michel Decaudin, *Apollinaire, op. cit.*, p. 127, 128.

⁹¹¹ Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après la Alcools, I, Calligrammes, Le poète et la guerre, op. cit.*, p. 62.

⁹¹² Voir ci-contre « Il pleut », p. 203.

⁹¹³ Paul Valéry, *Variété I et II, op. cit.*, p. 269.

⁹¹⁴ Nikolai Khardjiev, Vladimir Trenine, *La culture poétique de Maïkovski, op. cit.*, p. 96.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 101.

partie de ce travail qui ne recherchait pas la perfection. Dans son ouvrage consacré aux livres futuristes *The world backwards, Russian futurist books 1912-16*, Susan P. Compton rapporte la publication d'un ouvrage « Le monde à l'envers » contenant un long poème de Kroutchenykh sans majuscules ni ponctuation, « Voyage tout autour du monde », et suggère que ce poème paru pendant l'hiver 1912, 1913 aurait pu influencer Cendrars pour la *Prose du Transsibérien*⁹¹⁶.

Maïakovski a lui aussi travaillé ses textes en expérimentant des effets de typographie. De nombreuses publications de ses poèmes en témoignent, la couverture était travaillée de façon expressive et les polices de caractères mettaient en valeur l'accentuation du texte. Il s'est associé à des artistes comme Rodchenko⁹¹⁷ pour les photomontages de *Sur ça*. L'aspect disparate des illustrations de Rodchenko tient à la technique de collage employé. L'ensemble forme une unité mais cette unité est elle-même faite d'éléments divers. Une forme de continuité se retrouve dans cette discontinuité à l'image du poème qui superpose des lieux variés, des époques au-delà de toute logique spatiale et temporelle. Les photomontages se prêtent bien à cette composition.

Apollinaire, quant à lui, a donné le terme de *Calligrammes*, titre apparu en 1917 pour des poèmes qui datent de 1912 à 1917. Le recueil paraît en 1918. Pénélope Sacks-Galey évoque la situation du recueil *Calligrammes* :

Les calligrammes d'Apollinaire, comme illustration d'une écriture en guerre, renvoient à deux phases de création complémentaires. Au sens figuré, l'émergence des calligrammes entérine une action poétique menée contre la tradition poétique, action d'ailleurs paradoxale, puisqu'elle s'inscrit en plein dans la lassitude d'un monde ancien, que le poète n'aura de cesse de ressusciter comme une nostalgie au fil de ses audaces. Dans un deuxième temps les calligrammes composés à proprement parler dans la guerre nous confrontent à une écriture bien moins réfléchie au sens intellectuel, mais dont l'élan créateur se construit d'entrée de jeu avec une témérité typographique sans précédent et en contact direct avec ce que les événements de la guerre représentent au départ de plus poétiquement fascinant, et de plus éprouvants enfin⁹¹⁸.

Le paradoxe de l'ancien du moderne présent dans les *Calligrammes* montre que cette œuvre est liée à un contexte historique et littéraire. Le dessin impose une écriture destinée à l'état premier de déchiffrement avant la lecture du texte. Apollinaire inscrit le poème dans un jeu de pleins et de vides. Le poème se donne à lire et à voir, les habitudes de lecture sont modifiées. Un caractère ludique empreigne la configuration de ses poèmes sur l'espace de la page. Un fort symbolisme, comme « La colombe poignardée et le jet d'eau » trouve son expression dans les *Calligrammes*. Images de paix et de guerre, ces poèmes expriment l'expérience du

⁹¹⁶ Susan P. Compton, *The world backwards, Russian futurist books 1912-16*, London, British Museum Publications, 1978, p. 72.

Voir annexe I.

⁹¹⁷ Voir annexe J.

⁹¹⁸ Pénélope Sacks-Galey, « Calligrammes en guerre : combat esthétique et premières lignes de front », dans Claude Debon (dir.), *L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Stavelot, Calliopées, 2006, p. 149.

poète-soldat qui trouve là une vision très personnelle. Le rôle de la poésie est au cœur de ce travail graphique, parfois des poèmes sont sous forme manuscrite. Apollinaire propose une mise en page recherchée, par un décalage des vers, un mot vertical. L'image imite le bruit, un effet visuel provoque un effet sonore. Jean Burgos analyse la gestion de l'espace :

L'écriture calligrammatique, dès lors, va se servir de cet espace devenu concret pour faire éclater le langage et réinstaller celui-ci dans un espace – microcosme qui va être habité par lui mais que, conjointement, il va mettre en mouvement. Si d'aventure cette écriture peut figurer le discours poétique énoncé qui trouve ainsi, tout naturellement, dans le passage du verbal au graphique, une dimension nouvelle [...] ⁹¹⁹.

L'écriture se voit dynamisée par le mouvement donné par la ligne. Mais Jean Burgos explique que la figuration n'est pas une fonction principale et propose « une écriture qui dévie », et conclut par la « volonté de provoquer une réalité autre en investissant l'espace de façon nouvelle ⁹²⁰ ». Les collages des poèmes conversations laissent envisager le caractère disparate du poème fait d'assemblage, voire de construction.

Cendrars s'est aussi intéressé à la présentation typographique de ses œuvres de manière élaborée. À ce titre Marie-Paule Berranger précise les jeux avec les lettres :

Le jeu des lettres et surtout des chiffres, des sigles et des abréviations, les dates, références et titres d'ouvrages soulèvent de l'intérieur la ligne du vers, créent des zones d'effondrement et de blanc. Le jeu sur les lettres commence avec l'apprentissage de l'alphabet dans les deux grands livres maternels : l'ABC est bien l'alpha et l'oméga de la vocation d'écriture. Il ne pouvait échapper au poète, remarque Claude Leroy, que son pseudonyme était en soi une dédicace à l'alphabet : À Blaise Cendrars programme bien des titres ultérieurs comme « ABC du cinéma », invitation à « épeler l'ABC de la vie » (p.85), ou dans « Bombay-Express » (p.111) le « Bel ABC du monde / Bon voyage ». Les recherches typographiques, qui sont aussi dans l'air du temps depuis le futurisme, ont parfois la valeur de manifeste, proclamant la visibilité agressive d'un groupe ⁹²¹.

La mise en valeur de la lettre du mot révèle une distorsion de ce mot avec les autres mots, entre les pleins et les blancs. De cet effet, Cendrars tire le parti d'une écriture signifiante. La typographie s'intègre dans le texte poétique. Cendrars a créé un livre simultané avec Sonia Delaunay qui fut montré en Russie au caveau d'artistes *le Chien errant* le 22 décembre 1913 comme le précisent Nikolai Khardjiev, Vladimir Trenine ⁹²², (Bénédicte Livchits L'archer à ton œil et demi.) David Bourliouk a assisté à la soirée, mais on ne peut affirmer que Maïakovski a vu l'ouvrage de Cendrars, peut-être en a-t-il entendu parler.

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire ont travaillé la forme de leur poème en complétant leurs expérimentations rythmiques et langagières. Les liens de ces poètes avec la

⁹¹⁹ Jean Burgos, « Pour une lecture calligrammatique d'*Alcools* », dans Michel Décaudin (dir.), *Guillaume Apollinaire*, 19, relire « Alcools », Paris, Lettres Modernes-Minard, 1996, p. 11.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 12, 13.

⁹²¹ Marie-Paule Berranger, « Du monde entier au cœur du monde » de Blaise Cendrars, *op. cit.*, p. 137.

⁹²² Nikolai Khardjiev, Vladimir Trenine, *La culture poétique de Maïkovski*, *op. cit.*, p. 97.

peinture d'avant-garde et leurs représentants ont favorisé une vision moderne qui cherche à retranscrire le monde moderne dans une vision personnelle, inattendue voire déstabilisante.

Cendrars a réalisé avec le peintre Sonia Delaunay une publication particulièrement originale de la *Prose du Transsibérien* alliant le texte et un graphisme coloré dans un livre sous forme de dépliant⁹²³. Cendrars rencontre Sonia Delaunay pour concevoir un livre-dépliant qui mesurerait deux mètres sur trente-six centimètres, édité en cent cinquante exemplaires. La hauteur de l'ensemble des exemplaires représentait la hauteur de la tour Eiffel. Cette édition constitue un livre vertical qui associe un travail de coloriste et de typographie. Il fut désigné par Cendrars comme le premier livre simultané ce qui entraîna une querelle avec André Barzun quant à la paternité du concept de « simultanéité », l'ouvrage de Cendrars étant une brillante illustration. Pierre Caizergues a établi un article sur une étude de la typographie et de la mise en page de ce texte, il recense les différentes polices de caractères et s'interroge sur le sens :

Dans l'ordre du typographique s'entrecroisent donc, de toute évidence, intentions et effets multiples : équivalences sonores, transcriptions des émotions, force et variété des sensations (visuelles et auditives), autres appels synesthésiques. [...] A la dispersion dans l'espace, au morcellement du moi dans le temps, s'oppose sans cesse le besoin irréprouvable de se recentrer et de donner un centre au monde⁹²⁴.

Cendrars a effectivement joué sur les types de caractères, valeurs, italique, couleurs rouge et noire. De fait il s'est livré à une grande variété dans le choix des combinaisons. Le texte est mis en scène comme le tableau qui peut se dérouler simultanément en parallèle. Aucun changement de page ne vient introduire de rupture dans le flux verbal, alors que les combinaisons de caractères, de couleurs créent des sous-ensembles strophiques. Les blocs de texte sont mis en valeur comme des unités de lecture, on note parfois que l'unité d'un passage peut être cassée par des choix typographiques différents. La question de Jeanne, comme le précise Pierre Caizergues, est typographiée de plusieurs façons différentes. Les strophes sont tantôt placées à gauche, tantôt au milieu ou repoussées à droite. La disposition se joue ici de l'ordre attendu de l'écriture dégageant un effet de sinuosité qui symboliquement montre que le voyage est accidenté, soumis au hasard. Cendrars retranscrit les rythmes cadencés de son poème par ces variations entre rupture et continuité. Enfin les blancs de son texte sont remplis de couleurs que l'on retrouve dans la partie gauche du dépliant. Il s'agit d'un jeu de couleurs, utilisant des couleurs primaires et des formes géométriques, en particulier circulaires avec une forme d'enchaînement.

Dans le texte lui-même, Cendrars emploie peu de signes de ponctuation, laissant une certaine liberté au déroulement du poème. Il emploie tout de même, outre quelques points, les

⁹²³ Voir annexe K.

⁹²⁴ Pierre Caizergues, « Poète du voyage et voyageur de l'écriture », dans Claude Leroy (dir.), *Blaise Cendrars 20 ans après*, Paris, Klincksieck, 1983, pp. 68, 69.

points de suspension qui laissent des blancs tout en appelant la suite et en montrant une poésie et un poète en devenir. Si l'expérience picturale de la *Prose* a été unique, Cendrars a tout de même travaillé la mise en page du *Panama* qui voit des cartes intercalées, pas toujours les mêmes de vingt-cinq tracés de chemin de fer américain qui rappellent la carte du transsibérien et d'un prospectus. L'édition originale était présentée pliée en deux comme une carte routière.

Enfin dans *La Guerre au Luxembourg*, dans les *Sonnets dénaturés*, Cendrars jouera sur la disposition des vers, voire manifestera une certaine fantaisie sur la typographie pour accentuer certains éléments livrant le poème au hasard de la construction et de la déconstruction.

Les publications des livres futuristes en Russie montrent également des choix artistiques d'avant-garde. Une attention particulière est apportée à l'illustration qui accompagne des recueils collectifs, auxquels Maïakovski prend part et qui illustrent les grandes idées du futurisme. Le texte se trouve également mis en scène, écrit à la main, sans ponctuation comme Kroutchonnikh l'a pratiqué.

Maïakovski publie, en 1914, le texte de *Vladimir Maïakovski tragédie*. Les dessins sont de David Bourliouk⁹²⁵. Ils reprennent les personnages de la pièce en vers et le décor de façon très stylisée, figurative ou calligraphiée par des figures géométriques, des traits verticaux, horizontaux, obliques ou quelques courbes. Les formes sont remplies de noir ou laissées en blanc créant un effet de contraste assez fort.

La typographie du texte est également très travaillée. Le choix des caractères selon la classification Maximilian Fox est de façon dominante Linéale simple (Aerial). Quelques mots épars sont en Garamond, ornés d'empattement. Il est à noter que certains mots sont en caractères gras ou en italiques, ce qui les isole dans le texte et que certaines lettres sont en gras ou en italique à l'intérieur d'un même mot. Ces choix typographiques d'un vers à l'autre créent à l'œil une grande variation, rendant le texte quelque peu chaotique. De plus certains mots ou certaines lettres d'un mot se trouvent dans une taille beaucoup plus grande. De fait les mots du texte, ainsi isolés par plusieurs procédés typographiques sont mis en évidence. Après l'accentuation tonique, ils subissent une accentuation visuelle qui pourrait mimer une oralisation du texte, il s'agit d'une pièce de théâtre. Le ton de la voix monterait alors, comme un cri, sur certains passages du texte.

Enfin, comme aboutissement, Maïakovski utilise des lettres finales d'un vers en très grande taille comme une sorte de borne finale, avec parfois un ornement particulier. On peut penser à une recherche en matière de calligraphie qui permet de créer des échos sonores et visuels par une forte accentuation.

⁹²⁵ Voir annexe L.

Maïakovski s'associera à El Lissitzky⁹²⁶ pour les dessins de son recueil *A pleine voix* de 1923. Lissitzky, chef de file de la typographie européenne constructiviste, a utilisé les caractères d'imprimerie dans leur sens le plus graphique et géométrique pour mettre en valeur les titres des poèmes dans un jeu de couleurs : le blanc du papier, le rouge et le noir. La taille des lettres, leur graphisme géométrique forment de véritables tableaux de lettres accentuant ainsi les éléments du titre et possédant un caractère expérimental. Maïakovski travailla avec plusieurs artistes futuristes et constructivistes.

Les expérimentations d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski en matière de typographie s'inscrivent dans une époque riche de tentatives artistiques et montrent l'importance de la typographie. Le poème mime la dynamique de l'engendrement du texte. Le travail sur l'image du texte et sa disposition sur la page a donc fait l'objet d'innovations tout à fait spectaculaires et réussies. Les lectures plurielles du texte poétique se voient renforcées par une lecture neuve de la forme ainsi mise en valeur.

⁹²⁶ Voir annexe M.

Conclusion de la deuxième partie.

L'époque de changements, qu'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski ont vécue, a été particulièrement riche sur les plans littéraire et artistique. De nombreuses expérimentations ont été menées dans le domaine du langage pour remettre en question la notion de représentation. Un nouveau rapport au réel a été ainsi établi. L'appréhension du réel est révélée par un renoncement au « continu », à l'« attendu » au profit d'une poésie livrée à l'errance et à l'aventure. Les trois poètes ont alors expérimenté des moyens d'écriture pour recréer le réel en mettant à jour des tensions et des crises que leur esthétique a traduites. La quête du moi s'inscrit dans cette perspective de questionnement expérimental, de crise du langage et de rapport complexe au réel.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « LITTÉRATURES FRANÇAISE,
FRANCOPHONES ET COMPARÉE »

Le moi et le monde.

*Quête identitaire et esthétique du
monde moderne
dans l'œuvre poétique de Guillaume
Apollinaire, Blaise Cendrars et Vladimir
Maïakovski.*

Tome 3.

Présentée et soutenue publiquement le 12 décembre 2014 par

Fabienne Liger Marié

Sous la direction de M. le professeur Gérard Peylet.

Membres du jury :

M. Gérard PEYLET, Professeur à l'Université Bordeaux Montaigne.

Mme Florence CORRADO, MCF à l'Université Bordeaux Montaigne.

M. Claude FILTEAU, Professeur à l'Université de Limoges, rapporteur.

Mme Odile GANNIER, Professeur à l'Université de Nice.

M. Michel PRAT, MCF HDR à l'Université Bordeaux Montaigne.

M. Antony SORON, MCF HDR à IUFM de Paris, Université Paris IV, rapporteur.

Troisième partie : Le moi à l'épreuve du monde: vers un nouveau lyrisme.

Nous avons tout d'abord examiné la vision du monde que les poètes ont proposée au début du XX^e siècle. Ce monde à la fois enthousiasmant et angoissant s'offre à la perception dans un caractère d'instabilité et de fragilité. En mettant au cœur de leurs questionnements la représentation de ce monde, ils ont varié et expérimenté des techniques scripturales, comme nous avons pu le voir dans une deuxième partie. Il convient maintenant de s'interroger sur l'inscription du *moi* dans cette représentation du monde et plus encore de l'inscription du *moi* dans l'écriture. La définition du lyrisme, dans sa dimension d'héritage et d'appropriation de la tradition, permettra de cerner la quête identitaire qui se fait jour dans cette poésie moderne. La poésie convoque, en effet, plusieurs instances, le *moi* du poète et le *je* poétique. Le dédoublement lyrique permet de cerner l'enjeu d'une quête à l'épreuve de l'altérité. Cette quête affirme le difficile rapport entre le *je* poétique et *l'autre*, tout comme entre le *je* et le monde. L'aboutissement est d'établir le statut du poète.

3.1. Figures du moi.

L'implication du *moi* dans la poésie d'apollinaire, Cendrars et Maïakovski s'opère de plusieurs manières. Tout d'abord l'appartenance à la modernité met en jeu une problématique de la définition des représentations du moi. Qui est l'instance qui dit *je* ? Le rapport du *je* au monde se définit également par un rapport à l'autre et au monde.

3. 1. 1. Le lyrisme entre tradition et modernité.

La poésie d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski s'attache à illustrer et renouveler la notion de lyrisme en s'inscrivant dans une tradition. La question du lyrisme s'examine au préalable par une définition, or cette définition pose problème. Il s'agit d'abord d'une question de vocabulaire.

3. 1. 1. 1. Poésie lyrique.

Une question de vocabulaire et de définition.

Le mot « lyrisme » est apparu très tardivement comme le rappelle Bertrand Darbeau qui souligne le nombre important d'« applications » possibles de ce terme et revient à l'adjectif plus opérant pour s'interroger sur le genre :

Le substantif « lyrisme » n'apparaît que très tardivement : néologisme forgé par les poètes romantiques au XIX^e siècle, il désigne un style élevé, une exaltation, un enthousiasme propres aux poètes lyrique, voire une façon de vivre passionnée et poétique. On voit d'emblée que ce mot recouvre des réalités très différentes, et donc que sa signification est très vague. En effet, le genre littéraire de la poésie lyrique n'est qu'une acception parmi d'autres du lyrisme : c'est premier indice de la difficulté que l'on rencontre à vouloir définir ce genre et donc à en délimiter les contours. Le détour par l'adjectif « lyrique », racine du mot « lyrisme », est plus éclairant : apparu au XVI^e siècle pour qualifier ce qui est « relatif à la lyre », autrement dit à l'instrument de musique est à l'origine du mot, il a vite désigné les poètes antiques qui composaient des poèmes destinés à être accompagnés par une lyre. Le sens de l'adjectif s'élargit au cours du XVIII^e siècle et caractérise des poèmes qui expriment les sentiments intimes du poète et, dans le domaine théâtral, des œuvres destinées à être chantées (ainsi parle-t-on encore aujourd'hui d'« art lyrique » pour l'opéra). Peu à peu, le mot étend sa sphère de significations pour prendre d'autres acceptions ; ainsi, au XIX^e siècle, il désigne toute œuvre de style poétique, en prose ou en vers et, au XX^e siècle, il prend une connotation péjorative pour devenir synonyme, hors de toute référence artistique, d'« excessif », de « trop enthousiasme »⁹²⁷.

Jean-Michel Maulpoix ajoute une notion de dualité associée au mot « lyrisme » :

Dès son apparition, le mot « lyrisme » se trouve partagé entre un autre sens positif et un sens négatif. A ce propos, en étudiant ses emplois jusqu'au début du XX^e siècle, que les deux

⁹²⁷ Bertrand Darbeau, *Poésie : Anthologie et lyrisme*, Paris, Gallimard, coll. « Étonnants classiques », 2004, p. 11, 12.

verbes qui s'y associaient le plus souvent étaient *monter* et *tomber*. Soit l'on monte jusqu'au sublime, soit l'on se fourvoie dans le pathos et l'emphase. Étrangement notion charnière que celle-là, puisqu'elle désigne ensemble une réussite et un échec, un envol et une chute : lyrisme pourrait être le nom de ce que *risque* la poésie, sa tentation, son ambition, son *pourquoi* peut-être⁹²⁸.

Jean-Michel Maulpoix introduit une idée de « risque » et d' « échec » qui semblent donner à la poésie une forme d'incertitude, partagée entre un élan et une « chute » comme une forme de remise en question systématique de la parole lyrique et du genre qui la représente.

La poésie lyrique, comme genre à part entière, a connu une longue évolution. On retrouve son origine dans l'Antiquité, Bertrand Darbeau précise son apparition vers les « VIII^e ou VI^e siècles av. J.-C. ⁹²⁹ » en Grèce mais elle est liée à la musique. Bertrand Darbeau précise que « Platon classe cette poésie dans l'ensemble plus large de la *mousiké*, qui comprend la musique, le chant et la danse ⁹³⁰ ». La poésie lyrique est donc un exercice artistique réservé à la performance d'un spectacle dans sa dimension orale et musicale mais pas encore un genre⁹³¹.

Le chant.

Le lyrisme est, en effet, attaché à la notion de chant comme le précise Jean-Michel Maulpoix à propos de l'ode : « L'ode est la forme-mère du lyrisme. Ce mot, en grec, signifie *chant*. C'est dans l'union qu'il établit entre la parole et la musique que se définit à l'origine la poésie lyrique ⁹³² ». Bertrand Darbeau rappelle que même si la poésie lyrique a abandonné la forme orale, celle-ci reste attachée à ce genre :

Pour autant, elle n'a pas abandonné ni renié son origine musicale, bien au contraire : par métaphore, les poèmes lyriques continuent - encore aujourd'hui - à se donner comme « chants ». Il suffit de lire quelques-uns de ces poèmes et de voir à quel point le mot y est récurrent : Louise Labé à Léopold Sédar Senghor, de Ronsard à Mallarmé, de Verlaine à Corbière, tous ou presque font référence au « chant », à la « chanson », ou encore à la « musique ». S'il ne s'agit là que d'images, celles-ci ont une importance capitale parce qu'elles identifient à elles seules le caractère lyrique de ces œuvres. Ainsi, se réclamer du chant, c'est pour un poète s'inscrire directement dans la tradition lyrique, à la naissance de laquelle se trouvait la musique⁹³³.

Il est intéressant de noter que le lyrisme se caractérise par un effet de grandeur, d'éloge et donc de louange. Jean-Michel Maulpoix montre la qualité de l'ode qui est de « conférer la

⁹²⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 31.

⁹²⁹ Bertrand Darbeau, *Poésie : Anthologie et lyrisme*, op. cit., p. 12.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁹³¹ La tradition de la poésie orale va perdurer, comme il le souligne, avec les usages des poètes français du Moyen Âge et la dimension orale et musicale de leurs poèmes. Ce n'est qu'au XVI^e siècle que les poèmes perdent « leur accompagnement musical ». *Ibid.*, p. 15.

⁹³² Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 151.

⁹³³ Bertrand Darbeau, *Poésie : Anthologie et lyrisme*, op. cit., p. 21, 22.

gloire poétique à une action⁹³⁴ », comme « Apo théose du poème⁹³⁵ ». L'ode, par sa forme élevée, est une façon d'atteindre une élévation divine et octroie au poète un rôle de messie que l'on peut relier à une prise de parole comme le suggère Jean-Michel Maulpoix :

Le poète semble mis en demeure par le monde de prendre de la parole. Son intériorité est moins souveraine qu'elle paraît : par l'exclamation, elle vient à la rencontre de ce qui est, elle l'appelle, le désigne, lui répond déjà en plaçant la voix à une certaine hauteur, de plain-pied avec la nature. L'exclamation possède une valeur extatique : on y voit le poète sortir de soi, en état d'enthousiasme, de lyrisme... De son doigt pointé, l'exclamation fonde sur l'inexprimable le discours poétique. Elle appelle en présence l'indicible, qui lui-même a convoqué le poète, lequel à son tour épelle son nom : il le reconnaît dans le monde même, épars dans la matière des choses qui lui paraissent plus éclatantes, sorties des ténèbres, *enluminées*⁹³⁶.

La poésie est donc une vision du monde qui s'exprime par une prise de parole assimilée à un chant. Mais Sieghild Bogumil montre la position des poètes contemporains de la deuxième moitié du XX^e siècle :

Philippe Jaccottet constate dans une note qui suit ses « Remarques sans fin » :

La poésie est donc ce chant que l'on ne saisit pas, cet espace où l'on ne peut demeurer, cette clé qu'il faut toujours perdre. [La Promenade sous les arbres]

La poésie est chant, comme elle l'a été depuis ses origines, et comme à ses débuts, elle est un chant impossible que l'homme, tel Orphée, est incapable de soutenir et qui le déracine. Ainsi, le pont est jeté depuis les temps immémoriaux jusqu'à l'époque actuelle. La poésie, aujourd'hui, s'affirme comme chant alors que le poète défend une position « absolument » critique, comme par exemple Jacques Dupin :

Dans la forêt nous sommes plus près du bûcheron que du promeneur solitaire. Pas de contemplation innocente. Plus de hautes futaies traversées de rayons et de chants d'oiseaux, mais des stères de bois en puissance. Tout nous est donné, mais pour être forcé, pour être entamé, en quelque façon pour être détruit, – et nous détruire. [Moraines in *L'Embrasure*]

Elle reste chant même au moment où le poète, tel Celan, est projeté au dehors de lui-même, au-delà du « chant », proche de la mort, et qu'il travaille à « un déracinement de la langue » [...]. La poésie est chant enfin au moment même où la destruction a atteint la langue, où le poète ne peut puiser qu'« à la langue qui est épuisée », pour le dire avec les mots d'André du Bouchet. [...] La poésie chante sur les décombres récemment devenus aussi une réalité historique pour les poètes contemporains⁹³⁷.

Le constat d'une poésie comme un impossible chant vient après la désillusion de monde privé de sens comme le montre Sieghild Bogumil. Cependant cette idée de combler un manque réactive la relation du poète au monde comme le suggère Georges-Emmanuel Clancier en présentant Apollinaire :

Guillaume Apollinaire est le poète qui permet le passage des siècles défunts au siècle neuf par excellence, de là ses grâces savantes sous leur naïveté et qui se souviennent de Villon et de Nerval, de Laforgue et de Verlaine, et de Racine, de là encore sa « modernité » – au sens baudelairien du mot –, le chant lyrique de son temps, de là enfin sa prophétie. « J'ai la volonté d'être un poète nouveau, écrit-il à sa marraine de guerre, et autant dans la forme que

⁹³⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 152.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 153.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 227.

⁹³⁷ Sieghild Bogumil, « Il y a encore des chants à chanter », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, pp. 55, 56.

dans le fond mais au rebours de quelques modernes non fondés en leur art et j'ai le goût profond des grandes époques... »⁹³⁸.

La poésie moderne se réinterprète comme chant du monde moderne. Hélène Henry propose une comparaison entre Cendrars et Apollinaire :

Si nous avons pensé que Cendrars dût être associé à un hommage rendu au poète du *Musicien de Saint-Méry*, c'est qu'à eux d'eux ils représentent selon nous les deux orientations majeures du lyrisme moderne, lesquelles correspondent aux deux visages éternels de la poésie : le cri et le chant, Dionysos et Apollon ; le surnom que se choisit Kostrowitski n'est pas dû au hasard⁹³⁹.

Apollinaire et Cendrars seraient les deux visages de la poésie, chant d'Apollon, cri et fureur de Dionysos. On pourrait alors opérer un rapprochement de Maïakovski et son cri avec Cendrars. Pierre Lagrue oppose Apollinaire, qu'il montre comme « un continuateur » et Cendrars qui, pour lui, « ne se soucie guère de continuer quoique ce soit, mais bien de “saisir” le monde moderne, d'en pénétrer le cœur, de le créer, avec les mots⁹⁴⁰ ». Le caractère plus instinctif de Cendrars contraste effectivement avec la conscience d'Apollinaire d'appartenir à un passé. Son lyrisme s'inscrit dans une tradition qui représente une mémoire et une temporalité dans laquelle tout existe. Le chant, de la parole au cri, est la marque du lyrisme originel, il redevient l'apanage de la modernité qui en fait le chant de la modernité. La voix désincarnée peut être assimilée à la voix du monde, le chant et le cri sont le vecteur de la communication, expression de cette voix.

La question du genre.

Aristote, dans sa *Poétique*, va évoquer les genres littéraires, c'est-à-dire l'épopée, la comédie et la tragédie. L'épopée est une forme de poésie qui raconte des histoires et la tragédie, une forme de poésie dramatique. La poésie lyrique ne fait pas partie de cette répartition. Bertrand Darbeau précise sa constitution en tant que genre :

C'est finalement la *Poétique* d'Aristote, l'une des premières théories générales de la littérature, qui légitime l'exclusion : ce texte, en effet, évoque à peine la poésie lyrique, juste pour rappeler que « le poète doit être poète d'histoires plutôt que de mètres, puisque c'est en raison de la représentation (*mimèsis*) qu'il est poète, et que ce qu'il représente, ce sont des actions ». Ainsi, le fait qu'Aristote fonde la littérature sur la notion *mimèsis*, autrement dit sur la représentation des actions, la limite à trois grands genres : l'épopée (poésie narrative), la comédie et la tragédie (poésie dramatique). Que faire, dès lors, de la poésie lyrique, puisqu'elle ne représente aucune action⁹⁴¹ ?

⁹³⁸ Georges-Emmanuel Clancier, *Panorama de la poésie française de Rimbaud au Surréalisme*, op. cit., p. 241, 242.

⁹³⁹ Hélène Henry, « Guillaume et Max », dans *Apollinaire*, Revue Europe, 451-452, nov. déc. 1966, p. 124.

⁹⁴⁰ Pierre Lagrue, « Guillaume et Blaise », dans *Apollinaire*, Revue Europe, 451-452, nov. déc. 1966, p. 119.

⁹⁴¹ Bertrand Darbeau, *Poésie : Anthologie et lyrisme*, op. cit., p. 13, 14.

Selon Bertrand Darbeau, c'est aux « III^e et II^e siècles av. J.-C. » que se constitue « le genre lyrique proprement dit ⁹⁴² », la poésie lyrique se fait une place parmi les autres genres. Cependant comme il le précise, ce genre n'a pas encore de définition précise. Mais Ludmila Charles-Wurtz éclaircit la question problématique du genre en précisant que ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle que la distinction des trois genres est réellement effective, c'est-à-dire lyrisme, épopée et tragédie et rappelle la réflexion de Genette à ce propos :

Platon et Aristote définissent des modes énonciatifs⁹⁴³ propres à la langue en général, dont les genres littéraires ne sont que des exemples particuliers : énonciation assumée par le poète seul (l'exemple choisi est le dithyrambe) ; énonciation mixte assumée tour à tour par le poète et les personnages (l'épopée) ; énonciation entièrement déléguée aux personnages (la tragédie). Dans cette description technique de situations énonciatives, aucun souci de classement chronologique hiérarchique. Or, le glissement du mode vers le genre que l'on peut observer dans la théorie littéraire à la fin du XVIII^e siècle coïncide avec la volonté d'introduire un tel classement : le souci proprement romantique de comprendre le réel dans son rapport à l'histoire conduit théoriciens et philosophes à interpréter les formes littéraires comme les manifestations d'un état de la société. [...]

Pour Hegel, la poésie épique, premier des trois genres dans l'ordre chronologique, est l'expression de la conscience collective d'un peuple ; la poésie lyrique voit le jour lorsque le moi individuel prend conscience de lui-même hors de la collectivité ; la poésie dramatique, enfin, est la synthèse des deux premières, puisqu'elle associe le récit d'événements objectifs à la représentation des « événements de l'intériorité »⁹⁴⁴.

Le romantisme met à l'honneur la poésie lyrique comme le souligne Bertrand Darbeau en parlant de « triomphe du lyrisme⁹⁴⁵ ». La littérature romantique est une littérature du *moi* qui s'observe dans une introspection. La parole formule les sentiments intimes. C'est donc le XIX^e siècle avec le romantisme qui fait de la poésie lyrique, un genre de prédilection. Bertrand Darbeau propose la définition d'une poésie, comme le préconise Lamartine, qui serait « le reflet de l'âme du poète⁹⁴⁶ ». La poésie lyrique se caractérise par un certain étalage du *moi* et des sentiments éprouvés. Il s'agit d'une forme d'introspection qui donne sa pleine mesure à l'expression d'une subjectivité qui s'interroge sur sa place dans la société.

Cependant la fin du XIX^e siècle remet en question la primauté du *moi* et pose la possibilité de rompre avec la subjectivité. Rimbaud préconise une poésie objective. Comme Bertrand Darbeau le suggère :

Certains poètes, réagissant à l'emphase romantique, ont remis en cause l'idée d'un lyrisme fondé sur un moi démesuré et omniprésent. Rimbaud, par exemple, jugeait la « poésie subjective [...] horriblement fadasse » et appela de ses vœux la fondation d'une « poésie

⁹⁴² *Id.*

⁹⁴³ G. Genette précise : « Dans la mesure où ils étaient pris en considération (fort peu chez Platon, davantage chez Aristote), les genres proprement dits venaient se répartir entre les modes en tant qu'ils relevaient de telle ou telle attitude d'énonciation : le dithyrambe, de la narration pure ; l'épopée, de la narration mixte ; la tragédie et la comédie, de l'imitation dramatique. » Gérard Genette, *Fiction et diction*, précédé de *L'Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Essais », 2004, p. 62.

⁹⁴⁴ Ludmila Charles-Wurtz, *La poésie lyrique*, *op. cit.*, p. 13, 14.

⁹⁴⁵ Bertrand Darbeau, *Poésie : Anthologie et lyrisme*, *op. cit.*, p. 57.

⁹⁴⁶ *Id.*

objective », d'un lyrisme débarrassé de ce qu'il considérait comme des niaiseries sentimentales⁹⁴⁷.

Le lyrisme saturé de subjectivité voit une réaction contraire, un mouvement qui, en remettant en question l'expansion excessive du *moi*, pose une question essentielle, celle du statut du *moi*. Bertrand Darbeau rappelle les reproches fait au lyrisme romantique et montre les sources de l'avènement d'une poésie moderne :

C'est surtout à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle qu'une certaine *modernité* littéraire s'attaque au lyrisme pour critiquer son fondement subjectif ou ses thèmes traditionnels. Réduisant la poésie lyrique à l'expérience romantique, elle stigmatise l'importance accordée au sujet lyrique et à l'expression des sentiments ; surtout, elle souligne les dérives possibles d'un genre qui se prête, plus que tout autre peut-être, à l'hyperbole, à l'emphase et au pathétique exacerbé. C'est d'ailleurs au cours de ce XIX^e siècle que l'adjectif « lyrique » a pris une nuance péjorative, pour qualifier un enthousiasme excessif⁹⁴⁸.

C'est finalement quand le lyrisme se constitue véritablement en genre qu'il devient l'objet d'une remise en question fondamentale et même qu'il risque de disparaître derrière cet affadissement sans ce questionnement qui va le régénérer. Toute une génération de poètes va alors expérimenter une nouvelle langue apte à sortir le lyrisme de l'ornière de la subjectivité comme l'analyse Bertrand Darbeau :

Ainsi, de nombreux poètes, jusqu'aux plus contemporains, ont tenté de conduire le lyrisme vers des terres qui lui étaient inconnues : certains, comme Baudelaire, ont renouvelé ses thèmes, en l'ouvrant à une esthétique de la laideur. D'autres, comme Laforgue, lui ont donné une langue populaire, à l'opposé des enflures stylistiques que Ponge dénoncera. D'autres encore ont fait prendre au lyrisme la voie de l'ironie : la poésie grinçante de Corbière contribue elle aussi à ce renouvellement lyrique. Certains, enfin, ouvrent ce genre poétique au prosaïsme, tel Jude Stéfani qui l'inscrit dans des lieux que la tradition aurait reconsidérés comme antipoétiques. Toutes ces tentatives se rejoignent dans ce qu'on pourrait appeler un lyrisme critique, ou ironique, qui rejette le cliché lyrique et le style emphatique dans lequel cette poésie avait pu, par le passé, s'enfermer⁹⁴⁹.

Une sorte de chute ridicule attend le poète qui laisse la parole lyrique maîtresse d'elle-même et verser dans des lieux communs. L'écueil de la poésie lyrique réside dans un épanchement du *moi* et de ses sentiments qui n'aboutiraient qu'à la négation de la parole proférée. Le cliché lyrique représenterait la capacité de la poésie sans pouvoir se dégager de la répétition d'une parole qui perd son sens. Or la poésie lyrique à la fin du XIX^e siècle trouve des failles dans la profération d'une parole poétique et de son sens. Le choix du prosaïsme et de la trivialité constitue une voix d'accès au renouvellement du lyrisme.

La poésie lyrique, un genre en négatif.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 103-107.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 103, 104.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 107.

La lente constitution de la poésie lyrique explique peut-être sa définition par la négation. La poésie lyrique agit comme écart par rapport à une norme. Le rejet de la prose en est un élément. Ludmila Charles-Wurtz va plus loin en affirmant que « le genre lyrique n'existe pas » :

Un poéticien du XX^e siècle, Karlheinz Stierle, propose de faire de cette faiblesse théorique un trait définitoire : le genre lyrique serait un genre négatif, qui se définirait précisément par sa capacité à transgresser genres et codes. [...]

L'hypothèse de K. Stierle est que la poésie lyrique pousse la logique de la transgression jusqu'à son extrême limite : n'étant pas un genre propre, elle transgresserait les règles de tous les autres, tour à tour ou simultanément, jouant ainsi le rôle de « négatif » (au sens photographique du terme) du système contemporain des genres. La poésie lyrique dans son ensemble, voire chaque poème en particulier, convoquerait donc plusieurs horizons d'attente à la fois, échappant ainsi à tout classement. Plus qu'un genre, elle serait le pouvoir de négation des autres genres. La meilleure illustration de cette définition négative de la poésie lyrique reste dans l'énumération des titres des poèmes de Rimbaud : « Roman » [...]. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : rompre l'illusion d'une parole immédiate, spontanée, afin de souligner la dimension codifiée du discours lyrique – et, en définitive, de l'expression de la subjectivité, dont la poésie lyrique est comme le champ d'expérimentation. La perspective chronologique de ce chapitre peut donner à penser que cette prise de conscience du lyrisme comme code est propre aux poètes de la fin du XIX^e siècle, qui réagiraient à l'illusion romantique du poème comme pure expression de soi. Mais les poètes romantiques ont, en réalité, été particulièrement sensibles à la contradiction inhérente à l'expression de la subjectivité : le désir de dire sa singularité se heurte nécessairement aux conventions linguistiques (le pronom « je » est rénonçable par tous) et aux codes culturels (l'image de soi est une variable historique)⁹⁵⁰.

En effet, selon les répartitions par genre de la littérature, il n'entre pas dans une catégorie. Il est hors normes. Karlheinz Stierle précise ainsi :

Il fallait une approche aussi détaillée des problèmes de l'identité discursive pour faire apparaître la possibilité de la poésie lyrique dans sa différence fondamentale par rapport aux genres fictionnels que l'on pourrait dire mimétiques, et qui se laissent rattacher directement à des genres pragmatiques. De tout ce que l'enseignement traditionnel des trois catégories fondamentales de la poésie : lyrique, épique et dramatique, met en question, le plus important est que le principe générique de la poésie lyrique doit être tenu pour absolument incommensurable au principe générique de la poésie épique et dramatique⁹⁵¹.

Ce point de vue montre un non-genre, caractérisé par un principe de transgression. La transgression-exception devient une norme. La poésie lyrique transgresse et met en scène cette transgression que Ludmila Charles-Wurtz expose ainsi : « La poésie lyrique pose, en définitive, la question des codes qui régissent la parole individuelle. Elle fonde ainsi son identité sur ce qui la menace : la subversion des codes qui la définit lui fait courir le risque de l'éclatement, voire de l'illisibilité⁹⁵² ». Ludmila Charles-Wurtz parle d'une « structure énonciative commune : un “je” s'adresse à un “tu” dans un discours qui prend la forme d'un

⁹⁵⁰ Ludmila Charles-Wurtz, *La poésie lyrique*, *ibid.*, p. 17, 18.

⁹⁵¹ Karlheinz Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique », dans *Poétique*, n°32, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 430.

⁹⁵² Ludmila Charles-Wurtz, *La poésie lyrique*, *op. cit.*, p. 19.

poème⁹⁵³ ». Ceci révèle une pluralité d'écritures et de lectures possibles, c'est sur cette voie que la poésie moderne va s'engager.

Le renouveau du lyrisme.

Le XX^e siècle, héritier des crises du lyrisme du siècle précédent, amorce un renouvellement qui se veut profond et critique. Michel Murat montre la quête de renouveler le lyrisme :

On connaît mieux ce que Breton doit à Apollinaire et Reverdy. La recherche d'un « lyrisme nouveau » devient avec eux la tâche assignée à l'artiste moderne, peintre autant que poète ; le mot passe dans le vocabulaire de la critique d'art, et Derain en héritera. La position que prend Breton à partir 1919 est largement déterminée par la déception que provoque la conférence sur « L'Esprit nouveau et les poètes » : Apollinaire y annonçait l'avènement d'un « lyrisme tout neuf » mais en limitait le domaine et le situait naïvement dans des conquêtes formelles (« le vers libre donna un libre essor au lyrisme ») ou techniques (le poème « composé au phonographe »). C'est contre cette facilité que Breton revendiquera en 1922 dans la conférence de Barcelone l'invention d'un « lyrisme nouveau » dont il trace allusivement les contours et dont il charge Desnos de « porter le feu ». L'expression définit, depuis un point de vue profondément ancré dans la littérature (et même la poétique des genres) une des visées du surréalisme.

Bien plus tard Breton fera d'Apollinaire « le lyrisme en personne », mais en employant le mot d'une façon trop banale pour éclairer la question qui nous intéresse. Je me plais en revanche à penser qu'il s'est souvenu de l'usage admirable qu'avait fait de l'adjectif quelques poèmes d'*Alcools*, comme les « yeux lyriques » du *Larron* [...].

Tandis que le sens du mot demeure suspendu entre élan et regret, entre métonymie et métaphore, comme entre poésie inspirante et poésie inspirée, le mouvement d'énonciation à quoi se reconnaît l'« attitude » lyrique l'emporte dans son évidence⁹⁵⁴.

La notion de « nouveau lyrisme » demeure problématique, jusqu'où va-t-on pour renouveler le lyrisme ou faire du neuf ? Les surréalistes sont effectivement critiques vis-à-vis d'Apollinaire, pour eux Apollinaire n'est pas allé assez loin. Le risque serait de sombrer dans des clichés ou d'adopter l'attitude figée d'un lyrisme qui n'évolue plus. Michel Murat soulève le problème posé par la notion de « nouveau » lyrisme et montre l'attitude de Breton : « une attitude de provocation est un défi envers le poète qu'il ne veut pas devenir ; Aragon dira de lui qu'il était “ l'homme qui met le pied sur la gorge de sa propre chanson ”. Lui-même se décrit “bravant le lyrisme à coup de définitions et de recettes”⁹⁵⁵ ». La question se pose donc

⁹⁵³ *Id.*

⁹⁵⁴ Michel Murat, « “L'homme qui ment” : réflexions sur la notion de lyrisme chez Breton », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 156, 157.

⁹⁵⁵ *Id.* Il faut préciser que l'expression d'Aragon est, en fait, une citation de Maïakovski :
Mais moi

je me suis moi-même

jugulé,

le pied

sur la gorge

de ma propre chanson. (PO4-APV521, 523)

entre un lyrisme de l'exaltation et un lyrisme de l'énonciation. Claude Debon précise le lien entre nouveau lyrisme et forme :

Ainsi le « nouveau lyrisme » qui caractérisait *Alcools*, loin d'être absent de *Calligrammes*, peut également le définir. Plus que jamais le créateur interroge à la fois la langue et les formes, dans un discours constamment double : celui du poète écrivant et celui de son observateur qui prend ses distances par rapport à lui. Il est possible que le malentendu soit né de la difficulté pour le lecteur à prendre en charge la dimension « ironique » de ces poèmes, tant le sujet de la guerre est tabou et réclame un discours univoque ou le silence total. « [...] j'aime le réel. Je le rêve et je le crée, vrai et pur simple et sain », écrit Apollinaire à Madeleine Pagès le 20 octobre 1915 (TS, p. 222). *Calligrammes* offre le spectacle d'un réel rêvé et créé, un monde de « vérités toujours nouvelles », pour parler le langage du poète⁹⁵⁶.

La nouveauté formelle qui se fait jour dans *Alcools* et qui s'affirme dans les *Calligrammes* contribue à ce nouveau lyrisme. Cependant la question de la définition de ce nouveau lyrisme reste posée. C'est dans la quête d'une vérité que réside la meilleure approche, mais la vérité d'un réel recréé et d'un *moi* poétique qui se construit à partir de la re-création de ce réel. Michel Murat propose une analyse :

Apollinaire cherche à fonder ou refonder le lyrisme, non à le subvertir. On constate que dans ses textes critiques, la valeur générique du mot se maintient. *Lyrisme* y définit une qualité spécifique de la poésie, qui la différencie d'autres arts ou d'autres usages du discours : il l'oppose à l'« art oratoire » (PR 2, 888) et à la description ; c'est sous ce rapport que les « mots en liberté » des futuristes sont pour lui « didactiques et antilyriques » (PR 2, 971). Il prend soin aussi de distinguer lyrisme et style : le lyrisme de Max Jacob, écrit-il, est « armé d'un style délicieux » (PR 2, 894)⁹⁵⁷. (155,156)

Le lyrisme d'Apollinaire est donc complexe, dionysiaque, pour lui la vérité est de l'ordre du variable et de la surprise. Michel Murat l'assimile à une « énergie⁹⁵⁸ ». Le lyrisme de l'excès vital rappelle celui de Maïakovski qui lutte contre les clichés mièvres.

Le lyrisme romantique fut critiqué et laissa entrevoir des discordances à la fin du XIX^e siècle comme le suggère Ludmila Charles-Wurtz à propos de « Steam-boat » de Corbière :

Le lyrisme est ici parodié, pastiché ; la poésie représente, avec une ironie grinçante, sa propre marginalisation dans la société du XIX^e siècle, et tourne en dérision un poète penché sur les décombres : ceux du lyrisme, relégué dans les anthologies scolaires ; ceux de l'histoire, trouée par la Commune ; ceux du moi, fragmenté en instances contradictoires⁹⁵⁹.

Cet exemple commenté de Corbière montre la distanciation prise avec un genre qui reflète l'attente et remet en cause la présence et le rôle du poète, notamment dans la société. Jean-Michel Maulpoix revient lui aussi sur une idée de discordance chez Baudelaire :

Si la poétique de la voix secrète est ainsi rendue impossible, c'est aussi que l'âme baudelairienne est désaccordée et rend un son de cloche fêlée. L'instance de la voix est

Maïakovski avait déjà perçu et posé le problème d'un lyrisme trop mièvre et fade pour s'interroger sur les ressources du langage pour définir un lyrisme « efficace » et nouveau.

⁹⁵⁶ Claude Debon, *"Calligrammes" de Guillaume Apollinaire*, op. cit., p.12.

⁹⁵⁷ Michel Murat, « L'allure lyrique », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures contemporaines », 1996, pp. 155, 156.

⁹⁵⁸ *Id.*

⁹⁵⁹ Ludmila Charles-Wurtz, *La poésie lyrique*, op. cit., p. 97.

présente dans le poème intitulé « La cloche fêlée », mais sur le mode de la discordance et du rôle affaibli [...]. La voix ne parvient donc plus à se sublimer en chant. S'inaugure ici une poétique du *dernier souffle*. Ce rôle de la voix correspond à une figure de sujet enseveli dans l'anonyme. Il ne s'agit plus du mythe triomphal du poète s'élevant au-dessus ou au-devant de la foule, mais d'un mythe sépulcral le représentant étouffé par son siècle⁹⁶⁰. (397,398)

La poésie lyrique se caractérise par l'affirmation d'un rapport au monde troublé par cette « voix désaccordée », ceci annonce le début du XX^e siècle et la capacité du poète à s'investir et recréer son lyrisme neuf. La poésie lyrique moderne affirme bien un élan mais renonce à une assurance sur son existence et à sa vérité immuable. Pour Lautréamont, Georges-Emmanuel Clancier montre même que cette quête lyrique passe par un envers : le mal. Ceci rappelle Cendrars :

Il persévère, parce que faute d'atteindre la pureté angélique, inhumaine, par la voie d'en-bas il réalise du moins un dessein inverse, mais symétrique, passionnément poursuivi à travers le lyrisme de l'horreur, dessein systématisé dans ce cri de superbe défi : « Objet de mes vœux, je n'appartenais plus à l'humanité ! »⁹⁶¹

Aux prises entre l'élévation vers le sublime et « la voie d'en-bas », la poésie lyrique ne s'affirme que dans la transgression et renforce le caractère mouvant des choses.

La poésie moderne a exploité cette caractéristique de la discordance pour l'appliquer à sa vision du monde et pose la confrontation des deux instances du *je*.

3. 1. 1. 2. Le moi et le je : instances du « je ».

La poésie lyrique est un genre de la voix. Bertrand Darbeau le montre :

Le motif de la voix est même plus présent que celui du chant dans la poésie lyrique moderne : cela est certes lié à la disparition de l'accompagnement musical, mais aussi à la remise en question du statut de l'énonciateur. Lorsque Mallarmé, dans *Crise de vers*, demande « la disparition élocutoire du poète », il affirme qu'il s'agit d'une condition nécessaire pour que « s'élance le chant ». Le lyrisme devient alors un chant sans chanteur, autrement dit une voix détachée de tout énonciateur, la voix du poète lui-même, bien plus que celle du sujet lyrique⁹⁶².

La question de la voix est essentielle, la situation énonciative qui pose un *je* et un *tu* représente, comme nous l'avons vu, la condition d'existence du lyrisme. L'instance de la voix se rattache à celle du poète. Mais les tentatives de libération de la poésie du carcan de l'expression des sentiments aboutissent à un questionnement sur l'instance qui dit *je* dans le poème. La disparition élocutoire du poète signifie-t-elle la mort du lyrisme ? La voix du

⁹⁶⁰ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 397, 398.

⁹⁶¹ Georges-Emmanuel Clancier, *Panorama de la poésie française de Rimbaud au Surréalisme*, op. cit., p. 34.

⁹⁶² Bertrand Darbeau, *Poésie : Anthologie et lyrisme*, op. cit., p. 23.

poème dé-subjectivée se trouve réinvestie d'une subjectivité, celle du *je* poétique chez Apollinaire, Cendrars et Maïakovski.

La question du je.

Yves Vadé évoque une distance entre le *je* et le *moi* : « le sujet lyrique se constitue d'abord par une distance, un changement de point de vue, d'échelle, de registres, toutes les variétés de l'*écart*, par rapport au moi réel⁹⁶³ ». Il montre la notion de distance qui s'instaure dans ce dédoublement. En effet, ce qui permet ce dédoublement est la parole et plus précisément la constitution d'une instance énonciative. La poésie lyrique pose alors deux instances : le *moi* réel et le *je* poétique.

Éric Benoit montre la prise de conscience radicale qui eut lieu à la fin du XIX^e siècle :

Dans l'article intitulé *Crise de vers* paru en 1895, Mallarmé traite conjointement d'un *double* bouleversement de la poésie : la crise de la versification qui advient en cette fin du XIX^e siècle avec les variations rythmiques autour de l'alexandrin et le développement du vers libre, et, d'autre part, ce que nous pouvons appeler la crise du sujet lyrique. Ces deux bouleversements, d'ailleurs, sont liés. [...]

Le sujet mallarméen s'efface donc devant sa propre parole, s'abolit dans le langage, qui devient le véritable sujet élocutoire du poème pur, sujet impersonnel du Livre anonyme existant de lui-même [...] ⁹⁶⁴.

En associant une crise formelle et la crise du sujet, Éric Benoit suggère la révolution qu'a provoquée Mallarmé, dans le prolongement des propos de Rimbaud. Le *je* empirique disparaît au profit du langage devenu une entité autonome. Le renoncement à la dimension subjective suggère que la poésie n'est plus la célébration du *je* romantique. Cependant la poésie libérée de son instance subjective n'appartient pas aux genres lyriques. La prépondérance accordée au texte qui seul exprime le lyrisme n'est-elle pas un leurre ? C'est précisément dans une idée de « littérature autoréférentielle⁹⁶⁵ » que se situe l'apport de Mallarmé, par la construction d'un texte qui met en scène un *je* issu du langage comme l'ont illustré Apollinaire, Cendrars et Maïakovski.

La distinction entre « le moi empirique » et « le moi lyrique » démontre le processus engagé qui désincarne « le moi empirique », *je* du poète. Dominique Combe le souligne ainsi :

[...] le Moi lyrique se dégage du Moi empirique par ce qu'on pourrait appeler, aussi bien, une « stylisation », une structuration, qui l'affranchit de l'anecdotique et du contingent, et l'élève jusqu'à l'universel par la force de la « fiction ». Il ne s'agit pas tant d'abolir la subjectivité que de la sublimer – tel est le sens du lyrisme « impersonnel », de la « mort » dont parle

⁹⁶³ Yves Vadé, « Hugocentrisme et diffraction du sujet », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 86.

⁹⁶⁴ Éric Benoit, « Mallarmé et le sujet absolu », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, pp. 141, 142.

⁹⁶⁵ Bertrand Darbeau, *Poésie : Anthologie et lyrisme*, op. cit., p. 77.

Mallarmé dans la célèbre lettre à Théodore Aubanel le 16 juillet 1866 : « je suis mort, et ressuscité avec la clé de pierreries de ma dernière Cassette spirituelle »⁹⁶⁶.

L'universalité du *je* se constitue d'un double mouvement, la négation de ce *moi* et la naissance du *je* poétique. Käte Hamburger a proposé une vision différente mais intéressante : elle part des genres littéraires, auxquels elle applique la notion de fiction et de non-fiction. Elle reprend les trois genres : épique, lyrique et dramatique pour opérer une simplification en deux genres qui se distinguent : les genres épique et dramatique qui sont qualifiés de l'adjectif « fictionnels » d'une part et le genre lyrique ou encore existentiel d'autre part. Si le sujet du théâtre et du roman est fictif, alors celui de l'énonciation de la poésie lyrique est réel. Elle tient compte de l'idée qu'il n'est pas intéressant de s'interroger sur le statut du *je* dans son identification au *moi* du poète : « La controverse, à quoi notre analyse ne répond pas, porte sur la question de savoir si le Je lyrique est identique ou non à celui de l'auteur⁹⁶⁷ ». Mais elle pose une identité entre le *je* lyrique et le *moi* réel⁹⁶⁸. Ainsi elle affirme :

Il résulte de la structure de l'énoncé tel que nous l'avons présentée en détail que le sujet d'énonciation s'identifie toujours à l'énonciateur, le locuteur ou l'auteur d'un document de réalité. Le sujet d'énonciation lyrique s'identifie donc avec le poète, exactement comme celui d'une œuvre historique, philosophique ou scientifique s'identifie avec son auteur, au sens logique du terme⁹⁶⁹.

Mais elle précise que « L'identité logique ne signifie pas, dans ce cas, que tous les énoncés d'un poème, ou même le poème dans son entier, doivent correspondre à une expérience réelle de l'auteur⁹⁷⁰ ». C'est ainsi qu'elle explique cette notion d'expérience par cet exemple de poèmes courtois : « L'amour qui s'y exprime sous une forme littéraire, aussi stéréotypée soit-elle, est bien le champ d'expérience du Je lyrique, que cet amour ait été pour lui une réalité ou un fantasme⁹⁷¹ ». Elle poursuit :

On peut décrire ce fonctionnement par la formule suivante : le sujet lyrique ne prend pas pour contenu de son énoncé l'objet de l'expérience, mais l'expérience de l'objet – ce qui signifie, par analogie avec notre description de la structure énonciative, que la corrélation sujet-objet n'est pas abolie [...].

Certes, l'expérience peut être « fictive » au sens d'invention, mais le sujet de l'expérience, et, avec lui, le sujet d'énonciation, le Je lyrique, ne peut être que réel⁹⁷².

Cette définition pose tout l'enjeu du lyrisme dans le déploiement d'une subjectivité dans les domaines thématiques connexes au sujet lyrique. La vérification de l'identité du *je* laisse

⁹⁶⁶ Dominique Combe, « Aimé Césaire et "la quête dramatique de l'identité" », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 185.

⁹⁶⁷ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Trd. de Pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétiques », 1986, [1957], p. 239.

⁹⁶⁸ Elle précise ce que le poète évoque dans son poème, elle parle de « champ d'expérience du sujet d'énonciation – c'est ce qui nous permet de percevoir le poème comme un énoncé de réalité ». *Ibid.*, p. 240.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 241.

⁹⁷⁰ *Id.*

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 242.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 243.

place à la notion d'expérience. Cela pose un « je » et un « tu », instances qui demandent à être définies.

Ces deux éléments posent les questions suivantes : le « je » et le « tu », déictiques, instaurent-ils un dialogue ? Ludmila Charles-Wurtz montre que « la poésie lyrique n'est pas le monologue narcissique auquel la réduit le cliché ⁹⁷³ ». À qui s'adresse le *je* poétique ? A un « tu » car comme le montre Bertrand Darbeau, « Le genre lyrique est essentiellement dialogique, parce qu'il retranscrit l'échange d'un je et d'un tu, quelle que soit l'identité de ces deux personnes ⁹⁷⁴ ». Les interlocuteurs sont effectivement absents, mais présents dans une absence nommée donc présents dans le langage. La désignation de l'absence du *tu* physique est une manière de lutter contre le silence destructeur. Le langage est le lieu de recreation du monde et du *tu* poétique interlocuteur du *je* poétique et peut-être un autre « moi ». Le *je* poétique tente d'établir un échange en inscrivant un *tu* nommé dans le texte, ce *tu* est un double poétique qui révèle le *je* à lui-même dans l'intensité de ses sentiments, pour lutter contre l'absence. Mais l'usage de métaphore révèle que ce *tu* est désincarné au profit d'une image rapportée. Le *je* et le *tu* s'intègrent dans un réel poétique et métaphorisé. La poésie lyrique instaure donc un dialogue permanent avec l'altérité, explicitement désigné par un *tu* s'universalise par son rapport au monde.

Jacques Dürrenmatt montre la complexité de l'identité du *je* comme « un parleur qui peut [...] être l'émanation directe du poète [...] ou relever d'une pure fiction » ⁹⁷⁵. Il ajoute que le poème peut également « mettre en scène des voix ». Ludmila Charles-Wurtz montre la superposition de deux *je*, « celui qui parle et celui qui le lit, radicalement différents l'un de l'autre, et parfois distants de plusieurs siècles. L'un se confond pourtant avec l'autre ⁹⁷⁶ ». En reliant le *je* qui parle et le *je* du lecteur, Ludmila Charles-Wurtz établit une relation complexe entre un *je* écrit double du *je* écrivant et un *je* lisant qui réalise le *je* poétique autant de fois qu'il y a de lectures et induit une pluralité de *je* poétiques comme de lectures. Quelle est la place du *je* réel ? Ludmila Charles-Wurtz répond ainsi : « un individu unique, doué d'une biographie ⁹⁷⁷ ». Certes la dimension autobiographique existe mais parallèlement se crée la dimension poétique de ce *je* à l'œuvre dans le poème :

C'est donc au moment où il semble affirmer avec le plus de force sa singularité que le poète lyrique rompt radicalement avec le caractère personnel de l'écriture : le récit de la naissance de la vocation poétique, censé faire retour sur une expérience unique, puise ses images dans la mémoire collective. C'est le personnage archétypal du poète qui se construit ainsi, et non l'auteur qui exprime sa subjectivité : sujet du poème et individu réel se scindent définitivement ⁹⁷⁸.

⁹⁷³ Ludmila Charles-Wurtz, *La poésie lyrique*, op. cit., p. 77.

⁹⁷⁴ Bertrand Darbeau, *Poésie : Anthologie et lyrisme*, op. cit., p. 27.

⁹⁷⁵ Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005, p. 9.

⁹⁷⁶ Ludmila Charles-Wurtz, *La poésie lyrique*, op. cit., p. 41.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 45.

C'est tout un processus qui se met à l'œuvre : un apprentissage poétique⁹⁷⁹. Cette idée d'apprentissage est vécue comme une quête comme le suggère Ludmila Charles-Wurtz : « le poème lyrique est le récit d'un événement énonciatif– naissance, transformation ou mort du moi –, dans la mesure où tout poème lyrique constitue une quête du moi ⁹⁸⁰ ». Cette quête a pour objet le sujet lui-même : « Le sujet lyrique se prend, en définitive, lui-même pour objet : au prix d'une scission entre sujet réel et sujet poétique, le sujet lyrique parle de lui-même comme d'un objet du monde – objet conceptuel et intime à la fois, selon la dialectique propre au lyrisme ⁹⁸¹ ».

Cette dialectique lyrique révèle tout l'enjeu de la poésie, le poète a pour mission de se constituer en poète par cette dissociation du *je* et du *moi*, c'est un enjeu renouvelé de poème en poème. La création poétique se définit autour de cette instance, le *je* parlant et agissant dans le poème. Ludmila Charles-Wurtz parle de « figurations de soi⁹⁸² » c'est une instance qui n'existe pas, qui s'invente par la description, par des éléments ajoutés qui évoquent la métaphore et le processus métaphorique. La métaphore est alors l'élément de construction d'un *je* protéiforme, associant le *moi* réel déréalisé et l'imaginaire qui construit un *je* poétique doté de figures multiples comme le suggère Jean-Louis Joubert car « cette fracture ou cette démultiplication de la personne lyrique aide à récuser les interprétations réductrices qui s'épuisent à poursuivre, dans la lecture d'un poème, l'ombre toujours absente de son auteur. Le propre du lyrisme, c'est la constitution d'une parole individuelle, qui n'a pas nécessairement une origine assignable⁹⁸³ ». La voix désincarnée peut être assimilée à la voix du monde, le chant et le cri sont le vecteur de la communication, expression de cette voix.

Le *je* poétique se confond avec l'être, avec la parole et l'action dans un mouvement vers le monde. C'est l'écriture qui produit cette identité polymorphe du *moi*. Marcel Adéma définit le lyrisme d'Apollinaire ainsi : « La faculté du lyrisme d'Apollinaire transformait tout à son contact, il absorbait tout, prenait son bien partout, et, dans un grand rire, ruisselait de paradoxes ⁹⁸⁴ ». Il montre d'une part le goût d'Apollinaire pour les expériences scripturales et son aptitude à abstraire du monde la matière de son lyrisme. Claude Bégue et Pierre Lartigue, y voient un mouvement inverse par « la puissance métamorphosante de la poésie sur le monde [...] atteignant ainsi à une dimension mythique nouvelle. Simultanément, il confirme l'intégration au domaine lyrique du monde moderne [...] ⁹⁸⁵ ». La poésie lyrique prend le

⁹⁷⁹ Henri Meschonnic y voit une distinction entre le *moi* et le *je* : « La sentimentalisation et la poésie ». Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 119.

⁹⁸⁰ Ludmila Charles-Wurtz, *La poésie lyrique*, op. cit., p. 138.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 145.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 171.

⁹⁸³ Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, op. cit., p. 76.

⁹⁸⁴ Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire : le mal-aimé*, op. cit., p.259.

⁹⁸⁵ Claude Bégue, Pierre Lartigue, *Apollinaire Alcools*, Paris, Hatier, coll. « Profil », 1972, p. 30.

pouvoir de métamorphoser le monde. Le monde est observé et appréhendé par le poète puis transformé par l'écriture. Nietzsche l'exprime ainsi :

Dans le processus dionysiaque, l'artiste a déjà abandonné sa subjectivité : l'image qui désormais lui montre son unité avec le cœur du monde est une scène onirique qui matérialise la contradiction et la douleur originaires, avec le plaisir originaire de l'apparence. Le « je » du poète lyrique émane donc de l'abîme de l'être : sa « subjectivité », au sens de l'esthétique moderne, est imaginaire⁹⁸⁶.

Le *moi* empirique fait l'expérience d'une confrontation au monde. Le *moi* du poète se fonde dans une fusion avec le monde abandonnant une pure subjectivité. Si le *je* n'est pas le *moi*, le monde est l'univers poétisé. La métaphore intervient alors comme expression de l'écriture lyrique et permet de la renouveler. À travers les discontinuités évidentes à l'œuvre, on retrouve une continuité dans l'acte même d'entretenir cet effet de rupture. Le lyrisme d'Apollinaire lutte contre le stéréotype qui enfermerait sa poésie dans un moule figé.

On perçoit bien la complexité de l'instance *je*. Le *moi* représente le poète, instance du créateur mais rend compte aussi du moment où est proférée la parole. Le *moi* s'inscrit dans une temporalité du moment vécu. Le *je* du poème est à l'origine d'une temporalité différente destinée à être réactivé par les relectures. Entre le *moi* réel et le *je* du poème, il existe la même distinction qu'entre le temps réel et la temporalité poétique, synthèse du passé et du moment présent poétisé. Le *je* est le point de convergence de deux dynamiques, l'une de destruction, de sacrifice et l'autre de régénération car, selon Claire Daudin, « La poésie, comme l'ivresse, ne permet qu'une saisie illusoire de l'être, à travers l'exacerbation de ses maux⁹⁸⁷ ». Tout l'équilibre du poème réside dans ce « je paradoxal⁹⁸⁸ ». Gilberte Jacaret relie la fragilité du *je* au langage : « La dislocation du langage commence dans le simultanésisme et l'errance du poète dans le temps et l'espace. Elle suggère une instabilité intérieure, un moi déchiré⁹⁸⁹ ». Le langage dans son instabilité offre des lectures plurielles qui induisent une fragilité du *je*. Le poème qui met en scène l'errance, révèle ainsi une crise d'identité du *je* qui se disloque tout en se construisant. Marie-Louise Lentengre explicite le point de vue d'Apollinaire : « le mythe de la création se substitue entièrement à celui de l'expression : le sujet lyrique n'est plus quelqu'un qui projette son moi intime hors de lui dans la parole, mais quelqu'un qui accomplit un geste démiurgique, créateur⁹⁹⁰ ». Les poèmes d'Apollinaire exposent les détails d'un *moi* intime et simultanément la figure du *moi* du poète et créateur. Pour aller plus loin

⁹⁸⁶ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Trad. de Patrick Wotling, Paris, Le Livre de Poche, 2013, p. 111.

⁹⁸⁷ Claire Daudin, *Apollinaire Alcools*, op. cit., p. 100.

⁹⁸⁸ id.

⁹⁸⁹ Gilberte Jacaret, *La dialectique de l'ironie et du lyrisme dans " Alcools " et " Calligrammes " de G. Apollinaire*, op. cit., p. 20.

⁹⁹⁰ Marie-Louise Lentengre, *Apollinaire : Le nouveau lyrisme*, op. cit., p. 71.

Claude Debon montre la multiplicité des voix et parle de « polyphonie⁹⁹¹ » mais en même temps « l'impression qui domine [...] est celle d'une voix singulière⁹⁹² ». C'est la voix de ce *je* poétique qui peut assumer, dans son unité constituée au fil du poème, la pluralité des voix du monde. Le *moi* du poète se caractérise par la multiplicité des événements vécus qui se retrouvent pris par le poème dans un aspect disparate. Le *je* poétique apparaît comme l'élément rassembleur de cette multiplicité, « le poème agençant des éclats de subjectivité dans une mosaïque miroitante⁹⁹³ ». Il est à la fois un et plusieurs et plus encore possède, dans la mythologie d'Apollinaire, plusieurs incarnations possibles.

Maïakovski est aussi un poète représentant du lyrisme à son époque. Roman Jakobson l'analyse ainsi : « [...] Maïakovski incarne en lui l'élément lyrique de cette génération⁹⁹⁴ ». La question de la création poétique est au cœur des critiques sur Maïakovski. En effet, l'engagement politique du poète, l'action propagandiste ont été montrés comme un frein à son statut de poète lyrique, le caractère épique étant incompatible avec l'esthétique poétique. Bengt Jangfeldt montre la difficulté de concilier les deux :

Maïakovski était conscient de la difficulté d'être poète des masses sans renoncer à la qualité poétique, mais son ambition de mettre sa plume au service du peuple était sincère, avec tout ce que cela impliquait en termes de simplification de la forme et du contenu. Même s'il réfrénait ses élans lyriques, il restait suffisamment de souffle dans sa gorge pour produire de la brillante poésie amoureuse : tout au long de son œuvre, veine historico-épique et veine lyrique alternent dans un jeu de contrepoids, l'une et l'autre étant nécessaires pour préserver un équilibre intérieur [...]⁹⁹⁵.

Maïakovski ne considérait pas qu'il existe d'incompatibilité à associer le lyrisme à son combat politique, en effet, selon lui, le *je* à l'œuvre dans ses poèmes représente bien la voix du monde, réincarnée dans ce *je* poétique. Sa volonté de publier le poème *150 000 000* sans nom d'auteur, alors que l'on trouve la présence de l'instance d'énonciation « je » dans le texte, représente bien sa réflexion. La poésie de Maïakovski met en scène l'hypertrophie du *moi* qu'Aragon analyse :

Très souvent, cette hypertrophie, elle tenait à une sorte de volonté d'agressivité, elle était une méthode de combat consciente ; et ce moi hypertrophié, si on l'avait examiné de près, on aurait donc prévu que, avec ses airs de manifeste, il était un *moi* qui traduit infiniment mieux le *nous* de son temps que la prétention « objective » de la troisième personne⁹⁹⁶.

Ce gigantisme du *moi* fait l'objet d'attaques, car Maïakovski ne se cachait pas derrière « nous » mais affirmait tout ensemble la singularité et l'universalité du *moi*. Aragon évoque l'expérience personnelle liée à l'Histoire et à son histoire. Ainsi la sensibilité de Maïakovski

⁹⁹¹ Claude Debon, « Les voix dans *Alcools* », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures contemporaines », 1996, p. 30.

⁹⁹² *Ibid.*, p. 39.

⁹⁹³ Ludmila Charles-Wurtz, *La poésie lyrique*, op. cit., p. 74, à propos de « Nuit rhénane »

⁹⁹⁴ Roman Jakobson, *La génération qui a gaspillé ses poètes*, op. cit., p. 9.

⁹⁹⁵ Bengt Jangfeldt, *La vie en jeu : une biographie de Vladimir Maïakovski*, op. cit., p. 202, 203.

⁹⁹⁶ Louis Aragon, *Littératures soviétiques*, Paris, Éditions Denoël, 1955, p. 341.

s'exprime dans la richesse du *je* poétique. De plus Claude Frioux relie la voix et l'image comme les moyens d'incarnation d'expressivité d'un *je* complexe. En effet le *je* est mis en scène dans les poèmes et par ce moyen Maïakovski révèle sa vision du monde par l'affirmation d'une expérience humaine assumée par un *je*, véritable double dont il expose les sentiments et les tourments. Il souligne que « cet impudent étalage du moi ⁹⁹⁷ », « cet égocentrisme » n'est pas selon lui incompatible avec les « idées, personnages, tableaux ⁹⁹⁸ » qui traversent ses œuvres. En effet, « Le moi poétique hypertrophié finit par constituer un personnage à part qui n'est pas tout à fait un mythe et pas tout à fait l'homme de la réalité : un grand poète dont les amours font exploser les maisons, qui converse familièrement avec Dieu, son siècle, les chefs de peuple et les conférences internationales, l'avenir et l'éternité ⁹⁹⁹ ». Claude Frioux montre que le *je* hypertrophié est la création d'un double poétique, un autre *je* souvent emprisonné dans des aventures qui le mettent à l'épreuve. Maïakovski ne parle pas seulement de lui mais de l'homme en général. Roman Jakobson affirme : « D'une façon générale, le moi du poète n'est ni épuisé, ni englobé, par la réalité empirique. Maïakovski passe dans une de ses âmes innombrables ¹⁰⁰⁰ ». Il prend en charge sa souffrance. Le *je* poétique est un double du *moi* qui assume un combat pour l'humanité. La question de l'enfermement revient de façon lancinante, comme un obstacle à l'expansion de ce *moi* hypertrophié. Roman Jakobson propose une piste intéressante : le poète crée un *moi* poétique et un « non-moi ¹⁰⁰¹ », ennemi séculaire. Le non-moi est un double négatif du *moi* poétique qui apparaît régulièrement sous plusieurs formes, Dieu, le rival, le capitalisme, le quotidien. Maïakovski fait de son *je* poétique une expression d'humanité.

La question du *je* poétique se pose avec un intérêt tout particulier chez Cendrars qui a tout fait pour brouiller les pistes notamment dans l'œuvre autobiographique à venir et à confondre un *moi* réel, un *je* scriptural hésitant entre la référence au réel et l'invention totale. Elle permet la révélation d'un *moi* autre. Cendrars brouille les pistes comme le suggère Marie-Paule Berranger :

Divers procédés permettent de brouiller les frontières entre posture lyrique du « Je » – personnage et posture autobiographique ; dans « Journal » (p. 89), le « Je » évoque son avant-dernier poème : poète de son état, il prend la parole et signe de son nom, ou bien interpellé par un ami se nomme ainsi indirectement dans son propre texte : « Cendrars » ¹⁰⁰².

Marie-Paule Berranger relève la place du nom de Blaise Cendrars à de nombreuses reprises. Elle y voit un jeu de masques :

⁹⁹⁷ Claude Frioux, *Maïakovski par lui-même*, op. cit., p. 115.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 116.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰⁰⁰ Roman Jakobson, *La génération qui a gaspillé ses poètes*, op. cit., p. 16.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁰² Marie-Paule Berranger, « *Du monde entier au cœur du monde* » de Blaise Cendrars, op. cit., p. 53.

Le « Je » lyrique permet au moi de disparaître, de s'effacer en ses autres mythiques et de se débarrasser d'un mauvais sujet, au prix d'un sacrifice que vient concrétiser brutalement l'amputation de la main droite.. Mais le sacrifice est à réitérer, à transformer en renoncement volontaire : celui de la poésie apparaît ici comme un épisode significatif dans la série des ruptures. Il situe pour des raisons symboliques, la rupture en octobre 1917, date révolutionnaire et historique s'il en fut, apte à cristalliser toutes les mutations personnelles¹⁰⁰³.

Le vrai *moi* se cache derrière le *je* mythique plus vrai que le vrai *moi*. Marie-Paule Berranger souligne l'ambiguïté¹⁰⁰⁴. Qui est ce je ? Le poème est peut-être l'exploration de ce *moi* qui se dérobe et représente une véritable crise identitaire. Elle rappelle la citation de Cendrars « Je suis l'autre » et pourtant affirme partout l'identité du *moi* et du *je* poétique. Or Marie-Paule Berranger relève la phrase de Cendrars « C'est le crach du Panama qui fit de moi un poète » et montre que l'écriture se fonde sur une faillite annoncée. Le choix du pseudonyme peut expliquer la création du *je* du poète comme l'explique Christine Le Quellec Cottier. Cette identification révèle une parenté avec Nerval. Plus encore Cendrars s'interroge sur la question de son identité de poète. Celui qui écrit est un autre *moi*. Cet « autre » est à créer simultanément à l'écriture poétique et à inventer contre sa propre identité. Cendrars procède clairement à une dissociation. Christine Le Quellec Cottier précise : « L'auteur ne crée pas un espace autobiographique mais inscrit sa vie en poésie, il ne cherche pas la vérité mais l'existence poétique¹⁰⁰⁵ ». Ce n'est effectivement pas une vérité mais sa vérité. La mémoire constituerait l'élément déclencheur de ce parcours. L'écriture poétique met en place cette dissociation identitaire.

L'écriture poétique et lyrique met en place un rapport au monde, comme le suggère Hegel ainsi :

Dès lors donc que cette énonciation, pour ne pas continuer à être l'expression contingent du sujet en tant que tel dans ses sentiments et ses représentations immédiates, devient la langue de l'intérieur *poétique*, les visions et les sensations, à quelque point qu'elles appartiennent en propre au poète en tant qu'individu singulier et qu'il les décrive lui-même comme siennes, doivent cependant contenir une valeur universelle, c'est-à-dire qu'elles doivent être en elle-même de véritables sensations et considérations pour lesquelles la poésie crée de manière vivante et trouve alors également l'expression idoine¹⁰⁰⁶.

Hegel vise à une universalité des sentiments exprimés au-delà de l'expérience personnelle. Le poète révèle une expérience commune. Mais l'inscription du *moi* poétique dans le monde moderne instable et confus entraîne une crise de l'identité.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 57, 58.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁰⁵ Christine Le Quellec Cottier, « La Naissance du poète », dans *Blaise Cendrars : « Je suis l'autre »*, Continent Cendrars numéro 11, Paris, Champion, 2004, p. 103.

¹⁰⁰⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Cours d'esthétique, III, Trad. de Jean-Pierre Lefèbre et Veronika Van Schenck, Paris, Aubier, 1997, p. 392.

Rimbaud prônait un « dérèglement des sens » pouvant conduire à un dédoublement. La sensibilité mise à l'œuvre met en lumière un dédoublement entre le *moi* et le *je*. Cette dissociation prend plusieurs formes comme la folie, thématique récurrente et une construction identitaire livrée au hasard. Chez Nerval, l'identité se perd dans une multitude de formes possibles. Jean-Pierre Richard explique ainsi : « Cette identité multiforme se conjugue à la première personne – « Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé, le prince d'Aquitaine » – : une première personne qui fixe l'immuable essence du *même*¹⁰⁰⁷ ». L'affirmation « je suis » et la question qui suit « suis-je » révèlent une quête qui se construit tout en se défaisant¹⁰⁰⁸. Jean-Pierre Richard l'inscrit dans une tradition romantique. On a vu que Cendrars avait repris la formule « je suis l'autre ». Jean-Pierre Richard montre le conflit entre les deux *moi* : « Son JE reste le lieu d'une intimité déchirée, d'un débat sans issue. L'*autre* est là, voisin, familier, personnel en même temps qu'innombrable : ce n'est pas un autre, c'est l'autre, le trop connu, lui-même. Il vit à la première personne, unis au *je* par la soudure d'une indéfaisable et vertigineuse identité¹⁰⁰⁹ ». L'expérience de Nerval s'inscrit à part dans l'évolution de la poésie objective puisque entre le *moi* et le *je* poétique, l'identité différente se résume en un dialogue fatal et non à une dissociation constructive de l'autre *moi*, c'est-à-dire le *je* poétique.

La quête de l'identité chez Apollinaire se manifeste par un principe de fragmentation qui s'illustre par un dédoublement. Claire Daudin voit le dédoublement comme une compensation de « l'absence de considération maternelle¹⁰¹⁰ ». Le principe dialogique permet la compréhension d'une situation complexe. « L'unité du moi » est au cœur de ce jeu de pronoms. Le *moi* poétique se reconstitue paradoxalement dans la diversité des formes et dans la multitude des références mythologiques ou recréées qui sont autant d'échos du *moi*. Le risque de se perdre réside dans la dissolution du *moi* et la confusion du *moi* avec la référence qui le remplace. Le langage poétique dans sa discontinuité s'offre en miroir au *moi* en quête. Le lieu du poème constitue un lieu d'errance du *je* poétique en train de se construire et en proie aux déchirements.

3. 1. 1. 3. Le dédoublement.

Ces tourments s'expriment par une crise, produite par une sensibilité exacerbée qui va brouiller les repères. La conséquence de cette situation intense passe par le dédoublement. Il se manifeste par des interrogations sur l'identité.

¹⁰⁰⁷ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 55.

¹⁰⁰⁸ L'expérience de Nerval est particulièrement intéressante en ce qui concerne le dédoublement.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰¹⁰ Claire Daudin, *Apollinaire Alcools*, op. cit., p. 92.

L'observation du monde morcelé pour Cendrars est l'occasion de constater son propre dédoublement entre l'enfant et l'adulte dans la *Prose* :

En ce temps-là j'étais en mon adolescence
J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de mon enfance
[...]
Car mon adolescence était alors si ardente et si folle (PR19).

L'adolescence s'éloigne de l'enfant et l'adulte de son adolescence. Cendrars opère un dédoublement par cette distinction. L'oubli de l'enfance représente une perte de repères tout comme le train s'éloigne de Paris, comme le suggèrent les questions de Jeanne. Le poète subit une rupture, que procure ce voyage incertain voire dangereux entre deux époques de sa vie. En fait l'issue du voyage et du poème renvoie l'image du poète adulte qui se penche sur l'adolescent qu'il a été dans un autre second dédoublement. La découverte du monde favorise les doutes sur l'identité, offrant un caractère morcelé et divers :

L'unité
Il n'y a plus d'unité
Toutes les horloges marquent maintenant 24 heures après avoir été retardées de dix minutes
(19PO70).

La notion de temps est au cœur de cette perte de repères. L'incertitude de l'heure exacte ôte son caractère d'unicité, tangible propre à faire exploser toute stabilité. Pour lutter contre l'inévitable effet de dispersion, Cendrars, dans *Au cœur du monde*, tente de reconstruire son passé :

Je suis sur le trottoir d'en face et je regarde l'étroite et haute maison d'en face
Qui se mire au fond de moi-même comme dans du sang.
Les cheminées fument. (ACM133).

Dans un jeu de miroirs le poète se pose en spectateur de sa propre existence tentant de retrouver, pour les assembler, les morceaux de son enfance auxquels l'errance de Paris donnerait une identification et une identité. Mais les travaux de démolition et les bombardements perturbent une illusoire reconstitution. Cendrars se pose en poète voyageur. Les destinations variées que les poèmes retracent, au-delà de la découverte, offrent une vision morcelée d'un monde prêt à s'éparpiller. Un mouvement contradictoire anime alors Cendrars, reconstituer prophétiquement un univers par définition morcelé et affronter le risque de se perdre¹⁰¹¹. Le caractère disparate de ces objets montre la volonté d'être autre. L'écriture permet alors d'unifier ce qui apparaît comme morcelé.

¹⁰¹¹ Comme dans *Au cœur du monde*, Cendrars, dans *Feuilles de route*, pose un regard sur lui-même :
Je me promène sur le pont dormant complet blanc acheté à Dakar
Au pied j'ai mes espadrilles achetées à Villa Garcia
Je tiens à la main mon bonnet basque rapporté de Biarritz
Mes poches sont pleines de Caporal Ordinaire
De temps en temps je flaire mon étui en bois de Russie

En quête de repères, le poète voit dans la figure du double, une faille de sa propre identité et simultanément une possible illustration de son mal-être comme le propose la création complexe de « l'homme d'il y a sept ans ». Ce personnage est en fait lui-même sept ans auparavant, issu du poème *L'Homme*, figé dans la posture sur le pont au-dessus de la Néva et sur le point de se suicider. Seul l'amour peut le sauver, telle est la mission que se donne le poète sept ans après dans *Sur ça* qui met en scène cette disjonction du *je* poétique :

Le tragique de la situation est provoqué par la tentative désespérée de sauver ce personnage, tout en résolvant le dédoublement, le cerveau qui appartient à « l'homme d'il y a sept ans » montre que ce partage occasionne une dépossession du poète en quête de reconnaissance de sa douleur.

517

Plus encore Maïakovski explore le thème d'un débat illustré par le corps blessé, divisé en deux :

Moi,
je suis fendu comme en deux dans un gémissement.
Je lui ai crié :
« Bon !
Je m'en vais !
bon !
Elle reste à toi. (PO1-FV135)

Sous l'effet de la souffrance, poète voit son intégrité physique mise en péril et se dissocier. L'âme en se séparant du corps montre la difficile conciliation de l'amour terrestre et de l'idéal engendrant ainsi une grande souffrance. L'apogée de la crise voit, de plus, une sensation de grossissement et d'étouffement qui aboutit à :

Et soudain
Je flotte tranquillement à travers la boutique.
Le plafond s'ouvre de lui-même.

Des cris.
Du bruit.
« Il est déjà au-dessus de la maison ! »
[...]
Je dépose sur un nuage
la charge
de mes affaires
et de mon corps fatigué. (PO1-H237),

c'est-à-dire à l'ascension du poète après le suicide. Enfin le caractère double de l'état d'esprit apparaît :

Pensez-vous que je vais changer de visage ? (PO1-GM145)

L'interrogation sur son identité s'exprime par un dédoublement temporel sensible au temps qui passe.

Apollinaire confronte, comme Cendrars, les époques comme l'enfant et l'adulte dans « Zone » :

Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant
Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc
Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize
Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'église (ALC Zone40).

L'utilisation du présent réactualise un moment enfui mais l'emploi du pronom « tu » crée une distanciation qui montre bien l'écart temporel entre le présent du bilan et ce souvenir révolu. Apollinaire poursuit le poème par une confrontation avec d'autres souvenirs, d'époques variées. L'usage du « tu » contribue toujours à ce dédoublement. Apollinaire est sensible au poids du souvenir qu'il ressasse fréquemment :

Et de tous ces regrets de tous ces repentirs
 Te souviens-tu
 [...]
 Je m'en souviens je m'en souviens encore
 [...]
 Te souviens-tu du long orphelinat des gares
 [...]
 Te souviens-tu des banlieues et du troupeau plaintif des paysages
 [...]
 Te souviens-tu du jour où une abeille tomba dans le feu
 C'était tu t'en souviens à la fin de l'été (ALC Le voyageur⁷⁸, 79).

L'évocation simultanée des époques rappelle toujours à la conscience le temps passé et définitivement enfui et entretient la mélancolie du poète.

La peur et l'angoisse sont aussi propices à la création mentale d'un autre que soi.

Dans son errance, dans New York des *Pâques*, Cendrars, submergé de solitude, recherche le Christ comme un double rassurant. À défaut de sa présence, il s'attache à un autre :

J'ai peur des grands pans d'ombre que les maisons projettent.
 J'ai peur. Quelqu'un me suit. Je n'ose tourner la tête.
 [...]
 Un effroyable drôle m'a jeté un regard
 Et, puis a passé, mauvais, un poignard. (Pâq¹⁰)

Ce personnage existe-t-il ? Cendrars passe de l'ombre projetée par les maisons à l'indéfini « quelqu'un » puis à un « effroyable drôle ». La précision qui se met progressivement en place peut laisser penser que cet individu n'est que le double créé par l'anxiété du poète, qui devient menaçant. Pour lutter contre cette angoisse qui génère du danger le poète tente de combler la solitude par un compagnon comme :

Je suis comme ce bon moine, ce soir, je suis inquiet
 Dans la chambre à côté, un être triste et muet

 Attend derrière la porte, attend que je l'appelle !
 C'est Vous, c'est Dieu, c'est moi, — c'est l'Eternel. (Pâq⁵)

L'être, dont le poète ressent la présence à côté, représente un autre lui-même. Le poète démultiplie alors l'angoisse qu'il ressent par cette création. L'identité de ce personnage fait l'objet d'une hésitation et d'un questionnement. Cendrars y projette le Christ comme lui-même.

De plus dans la *Prose du Transsibérien*, Cendrars se crée un autre double : sa compagne Jeanne :

« Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre ? » (PR²⁴)

La question récurrente qu'elle pose rythme à la fois le voyage et le poème tout en se rappelant à sa conscience régulièrement. Jeanne existe-t-elle vraiment ou n'est-elle qu'une création mentale comblant la solitude inquiétante que ressent l'apprenti voyageur ?

Sous l'effet de la crise, Maïakovski se trouve aussi face à un autre lui-même, pure création mentale. Le poème *Sur ça* multiplie les dédoublements. Le début de la crise commence de façon réaliste par l'évocation du téléphone. Mais l'absence de réponse de Lili renvoie le poète à sa propre image solitaire dans le miroir du téléphone. Le poème progresse affirmant la fantasmagorie par une métamorphose :

C'est moi.
Je me miroirise dans le métal.
[...]
Hier homme,
d'un seul coup
j'ai oursifié mon aspect : plein de crocs,
velu.
Ma chemise pend comme une toison. (PO3-SÇ163, 135)

La crise provoque une douleur telle que le poète laisse libre cours à son instinct animalisé. C'est alors que s'instaure un face-à-face avec le double :

Ours blanc
je grimpe sur un glaçon,
je flotte sur mon oreiller - glaçon.
[...]
Mais cette rivière ! ...
Non ce n'est pas elle.
Une autre.
Mais non, pas une autre !
C'était comme ça,
j'étais debout. (PO3-SÇ169)

Ceci permet une illustration visuelle de la douleur intime. Maïakovski a donc créé un double qui lui impose de trouver l'amour Sauveur et qui l'accompagne mentalement :

- Vladimir !
Arrête !
Ne me laisse pas !
Pourquoi alors ne m'as-tu pas permis
de me jeter en bas,
de me briser le cœur contre les piles ?
Je suis là depuis sept ans
que je regarde cette eau,
ligoté au rebord par les cordes des vers.
Depuis sept ans ces eaux ne me quittent pas des yeux
quand donc,
quand viendra l'heure de la délivrance ?
Mais peut-être que tu as collé à leur caste ? (PO3-SÇ173)

Ce *je* est figé dans son désespoir¹⁰¹². Il crée ensuite une autre représentation : le jeune komsomol qui réalise le suicide :

Mais voilà
 que de la barrière
 s'en vient un petit homme.
Sa silhouette grandit à pas courts.
La lune
 enchâsse sa tête d'une auréole.
Je vais le convaincre.
 qu'il faut tout de suite
 prendre un bateau,
c'est le sauveur !
 Il a l'aspect de Jésus.
Calme et bon,
 couronné de lune.
Il s'approche.
 Un jeune visage sans moustache.
Pas du tout Jésus.
 Plus tendre.
 Plus jeune.
Le voici plus près,
 ça devient un Komsomol.
[...]
A quel point
à faire il me ressemble !
C'est effrayant.
 Ça alors !
 Je pousse jusqu'à la Claque.
Je lui retire sa veste ensanglantée.
Ça va pas camarade !
Mais l'autre là-bas, est dans un état bien pire.
Voilà sept ans que du pont il regarde ça
[...]
Me voici presque,
 presque moi-même. (PO3-SÇ181, 183)

Ce poème met en scène toute une série de dédoublements du *je*, les personnages rencontrés sont tous des doubles effrayants du *je* car ils le renvoient à l'échec de sa démarche, dans une sorte de labyrinthe identitaire.

¹⁰¹² Il se présente aussi sous la forme d'une ombre :
Je m'enfuis.
Ombre torturée,
grand,
velu,
je descends le long du mur
baigné de lune. (PO1-H 263),
Immensité,
recueillie à nouveau
dans ton sein
le vagabond !
Mais vers quel ciel maintenant ?
vers quelle étoile aller ? (PO1-H265)
Cet autre lui-même fuit sous l'effet des sentiments étouffants et insupportables.

Le motif du dédoublement permet à Apollinaire l'expression d'une douleur comme dans l'épisode pénible de son emprisonnement :

Guillaume qu'es-tu devenu
[...]
Non je ne me sens plus la
Moi-même
Je suis le quinze de la Onzième (ALC La Santé104, 141).

La question que le poète se pose à lui-même traduit une profonde solitude proche d'un sentiment d'abandon. Ce dédoublement tragique s'apparente à une perte de soi, l'identité est comme abandonnée à l'entrée en prison. Cette expérience de face à face avec lui-même se retrouve à plusieurs reprises :

Dis-moi Guillaume dis-moi t'en souviens-tu
[...]
Te souviens-tu du jour où cette fille sage
S'arracha quatre dents
Afin de te donner un précieux témoignage
De son amour ardent (PL434, 435).

Apollinaire crée des doubles dans plusieurs circonstances. En entamant des dialogues avec lui-même comme dans ces exemples :

Tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans
J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps (ALC Zone42),
Un jour je m'attendais moi-même
Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes (ALC Cortège74),

il affirme avec plus de force une profonde solitude. Aucune tierce personne ne s'immisce dans ce duo. De même le motif de l'ombre comme :

Et les ombres qui passaient n'étaient jamais jolies (ALC Les fiançailles129),
Les cadavres de mes jours
Marquent ma route et je les pleure (ALC Les fiançailles 131),

est assimilé à une épouse absente. Apollinaire multiplie les face-à-face avec lui-même et les échecs en les mettant en scène de façons variées. Enfin la figure du voyageur représente une forme de dédoublement :

Mon bateau partira demain pour l'Amérique
Et je ne reviendrai jamais
Avec l'argent gagné dans les prairies lyriques
Guider mon ombre aveugle en ces rues que j'aimais
[...]
Les mannequins pour lui s'étant déshabillés
Battirent leurs habits puis les lui essayèrent
Le vêtement d'un lord mort sans avoir payé
Au rabais l'habilla comme un millionnaire (ALC L'Émigrant de Landor road105),

car il incarne un double angoissant car susceptible de partir et donc de dissocier l'individu.

Cependant la création d'un double peut apparaître comme une nécessité de se confronter à un miroir de lui-même.

Ce dédoublement s'apparente chez Cendrars à une distanciation comme :

Moi je regarde au quatrième être éclairé
Je ne sais pas qui habite aujourd'hui la chambre où je suis né (ACM135).

En regardant les fenêtres de l'endroit où il est né, le poète non seulement recherche des traces et des témoignages de son passé mais voit cet immeuble comme un miroir symbolique qui procure une rencontre angoissante avec lui-même. La poésie et l'écriture en général offrent donc un miroir pour un *moi* complexe, multiple et manichéen. Cendrars fait explicitement référence à Nerval :

Je suis l'autre
Trop sensible (19PO66).

Il montre ainsi la tentation du dédoublement poétique entre le *moi* réel et le *je* rêvé et poétisé. Cendrars efface souvent la frontière entre ces deux *moi*. L'art est le reflet de l'être véritable, en agissant comme un révélateur. L'exemple de Chagall :

portraits de Chagall
C'est tout à coup votre portrait
C'est toi lecteur
C'est moi
C'est lui
C'est sa fiancée
C'est l'épicier du coin
La vachère
La sage-femme (19PO72),

est significatif par cette énumération de possibles dans la capacité qu'a l'art de révéler les richesses de l'artiste.

Le dédoublement prend le sens d'un sacrifice pour Maïakovski comme s'il s'agissait d'un don de lui-même

Ça!
Dans mes mains !
Regardez !
Ce n'est pas une lyre !
Eventré par le repentir,
je me suis arraché le cœur.
Je déchire mes aortes (PO1-GM181).

La dislocation du corps avec violence devient le signe d'un sacrifice absolu. Maïakovski évoque, dans le même ordre d'idées, le don de son âme. Le dédoublement s'exprime par une division de son être. Il matérialise son âme comme un morceau de son corps, écorchée et disséminée dans la ville. Son objectif est la diffusion d'un message. En effet, Maïakovski utilise le thème du dédoublement voire la démultiplication comme outil d'argumentation.

Dans le poème *150 000 000*, il prend la figure des contes traditionnels Ivan comme représentant des soviétiques :

La Russie
tout entière
ne forme qu'un seul Ivan. (PO2-150M319)

Ivan est le héros russe qui va affronter Wilson, représentant du capitalisme. Maïakovski fait de lui un cheval de Troie :

Et c'est parti !
Des gens,
des maisons,
des cuirassiers,
des chevaux,
sortent pas l'étroite coupure. (PO2-150M367)

Dans ce poème qui résume la révolution, Maïakovski va de la multiplicité à l'unité et inversement puis il démultiplie Ivan en millions d'Ivan :

millions d'Ivan vivants,
d'Ivan de brique,
de tous les autres Ivan ! [...] (PO2-150M391).

Tout comme Maïakovski s'effaçait comme auteur du poème pour faire des cent cinquante millions d'habitants de la Russie les auteurs de cette œuvre.

Pour Apollinaire le dédoublement est vécu comme une condition pour être poète, c'est-à-dire devenir un être désigné. Le poème « Cortège » :

On me bâtit peu à peu comme on élève une tour
Les peuples s'entassaient et je parus moi-même
Qu'ont formé tous les corps et les choses humaines
[...]
En moi-même je vois tout le passé grandir (ALC Cortège76),

témoigne de ce processus de déconstruction de l'être et de reconstruction. Il crée un lien entre les autres lui-même. Il opère une fusion des êtres. Par ce dédoublement, Apollinaire affirme la multiplicité de ses souvenirs, existences, rencontres et ruptures.

Le statut du poète est représenté par le double de l'être, capable d'unifier le monde morcelé en modulant l'expression de la douleur. La poésie d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski a donc illustré, par le dédoublement, la crise identitaire d'un *je* se constituant par la distance avec le *moi*.

3. 1. 1. 4. Le principe dialogique : entre le *je* et le monde.

C'est dans un principe dialogique que s'instaure la relation du *je* au monde. En effet, la dissociation du *moi* et du *je*, pourtant admise, se heurte à un système de références extrêmement précis qui établit un rapport entre le *je* et l'univers poétisé mis en scène dans les poèmes et des indications clairement identifiées de personnages réels ou de lieux réels.

Pierre Caizergues montre ce principe chez Apollinaire :

Les noms propres conservés dans le texte d'*Alcools* ont la même fonction que les noms propres péritextuels : fournir une base réelle qui servira de tremplin à la fiction du poème¹⁰¹³.

Les noms propres sont variés comme le montre Pierre Caizergues :

Si pourtant, de toute évidence, Apollinaire manifeste ainsi sa volonté d'établir un pacte de lecture autobiographique, il paraît dans le même temps vouloir préserver une certaine distance, l'emploi du prénom seul pouvant alors être glosé comme un signe de complicité, de proximité mais aussi comme facteur d'ambiguïté¹⁰¹⁴.

Gil Charbonnier et Danielle Jaines démontrent, en effet, que la lecture de « Zone » ne recherche pas la véracité des informations biographiques données mais la forme du cycle prend la signification symbolique de l'existence du passage du temps dans un processus de création, Gil Charbonnier et Danielle Jaines le montrent ainsi : « L'autonomie des mots, leur matérialité qui comble l'imagination du lecteur, conduisent à une recreation du vécu¹⁰¹⁵ » et ajoutent que : « l'écriture déréalise les circonstances biographiques, pour élaborer une poésie de l'amour qui ne renvoie qu'à elle-même¹⁰¹⁶ ».

Le même principe se retrouve chez Maïakovski. Il identifie précisément les personnages et les adresses, il crée ainsi un système référentiel. Les éléments du poème renvoient la réalité vérifiable. Maïakovski recherche même l'exactitude dans *De Ceci* comme le montre Elsa Triolet :

Poétiquement « chiffré », le poème est basé sur la réalité avec une grande exactitude. Noms propres de gens et lieux, ces billets portés par la cuisinière Annouchka, et cette même cuisinière qui répond au téléphone (67-10 !) à « sa » place, et qui annonce « sa » maladie, les trajets faits par l'homme – ours, les adresses... chaque fait poétique est conforme à un fait de la « vie quotidienne ». « Sur des airs personnels, contre le quotidien de la vie en général », écrit Maïakovski dans son autobiographie, *Moi-même*¹⁰¹⁷.

Cependant, si comme le précise Elsa Triolet, à un fait poétique correspond un fait de vie quotidienne, les éléments du réel subissent le même principe de dédoublement que l'instance d'énonciation. Le poème recrée une deuxième dimension dans laquelle le poète se livre à une errance. De plus il crée une fantasmagorie dans laquelle s'intègrent des éléments fantastiques.

¹⁰¹³ Pierre Caizergues, « Les noms propres de personnes dans *Alcools* », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures contemporaines », 1996, p.126.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p.122.

¹⁰¹⁵ Gil Charbonnier, Danielle Jaines, *Étude sur Guillaume Apollinaire, "Alcools"*, op. cit., p. 76.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰¹⁷ Vladimir Maïakovski, *Vers et proses*, op. cit., p. 190.

Le poème permet la création parallèlement d'un *je* poétique qui se constitue au contact du réel.

Les événements rapportés par Maïakovski sont directement inspirés par les événements personnels et historiques qu'il a vécus¹⁰¹⁸. Ses sentiments prennent une valeur universelle. Maïakovski exprime l'intensité du sentiment vécu et en même temps le déréalise.

Cendrars propose une dimanche similaire et significative. En effet, il a pratiqué l'écriture autobiographique et l'autofiction. Mêlant souvenirs vrais et souvenirs inventés, il brouille les pistes, laissant à ses écrits une valeur d'énigme. Cendrars, en effet, donne à son poème toutes les apparences de la vérité, comme le montrent les événements repérés dans une chronologie personnelle.

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire emploient fréquemment, dans leurs poèmes, des noms propres. On a déjà pu constater qu'ils utilisent un langage poétique pour désigner la réalité dans ce qu'elle a de plus abrupt et de plus cru.

Cendrars évoque par exemple des endroits géographiques dans Paris comme :

Rue de Buci on crie *L'Intransigeant* et *Paris Sports*
L'aérodrome du ciel est maintenant, embrasé, un tableau de Cimabue (19PO71),

qui s'intègrent dans le poème permettant d'actualiser la scène de l'errance urbaine du poète.

Tout concourt à faire vrai comme ces éléments :

Les rares bruits de l'hôpital
Sainte Clothilde
Je suis toujours en fièvre
Paris-Adresses (19PO83).

De plus, son recueil des *Feuilles de route*, qui s'appuie sur son voyage au Brésil en 1924, évoque naturellement des lieux et des références réelles. Il insiste par exemple sur les paquebots qu'il a empruntés comme :

Et tous les hommes du *Formose* me donnent raison (FR I. Le Formose 209),
Je monte me plonger dans la piscine tandis que le *Formose* appareille (FR I. Le Formose 213),
Le *Formose* évite sur son ancre et nous virons imperceptiblement de bord (FR I. Le Formose 219)
Pas un bruit pas une secousse
Le *Gelria* tient admirablement la mer (FR III 237)
Mr. Lopart n'était plus à Rio il est parti samedi par le *Lutetia* (FR III 238),

la Compagnie des Chargeurs Réunis :

On a hisse les pavillons
Le jaune pour demander la visite de la santé
Le bleu pour demander la police
Le rouge et blanc pour demander la douane

¹⁰¹⁸ Ces événements, intégrés directement dans le poème, révèlent les sentiments exacerbés du poète qui subit les difficultés du blocus de la guerre civile.

il n'occulte pas le nom, tout au contraire le bateau fait partie intégrante du voyage et pas seulement la destination. Les caractéristiques données par exemple sur le drapeau de la Compagnie des Chargeurs Réunis révèlent une volonté d'introduire une valeur documentaire au poème et une forme d'esthétisation.

Maïakovski en tant que poète futuriste a particulièrement développé ce goût pour l'effet de réel. Citer des noms propres fait partie du discours poétique comme :

Maman sait
que ces tas de pensée folle
sortent du toit de l'usine Choustov. (V12-30 Quelques mots99)

L'usine Choustov est une usine qui existe vraiment. Mais Maïakovski l'emploie comme une métaphore¹⁰¹⁹. Maïakovski fait aussi référence dans ses poèmes à des lieux qui existent comme :

Sans doute ne m'habituerai je jamais
à m'installer à la terrasse du « Bristol » (V12-30 La confrérie des écrivains311),
Peut-être
s'il y avait eu de l'encre
à l'hôtel « Angleterre »
vous auriez pu ne pas
vous ouvrir les veines. (V12-30 À Serge Essenine449),

des personnages qui jouent un rôle dans l'actualité :

Ne vaut-il pas mieux,
comme Felix Dzerjinski,
offrir
à l'époque
son cœur à déchirer (V12-30 Conversation avec le contrôleur495),
J'irai jusqu'à lui
et je lui dirai :
Wilson Woodrow
Veux-tu un seau de mon sang? (PO2-150M299),
Les Krupps, gros et petits, dessinent sur le masque de la ville
un froncement de sourcils menaçants, (PO1-NP85)

ou encore des événements :

L'AVENTURE EXTRAORDINAIRE
arrivée à Vladimir Maïakovski l'été, à la datcha. (Pouchkino, Akoulova Gora, maison Rourniantsev, au kilomètre 27 de la ligne de Iaroslav) (V12-30 L'aventure extraordinaire377).

Les références au réel sont donc assez nombreuses dans l'œuvre de Maïakovski qui cite sans les masquer les noms propres en les intégrant dans son texte. Ainsi le texte poétique suit au

¹⁰¹⁹ Claude Frioux précise en note, qu'il s'agit d'une « Référence concrète et nominée, familière au goût de Maïakovski pour l'insertion moderniste des réalités immédiates (N.d.T) » (*Id.*).

mieux l'histoire et l'actualité. Maïakovski rejette une forme de poésie stérile qui écarte tout lien avec le concret et le quotidien. Il est observateur et acteur du réel.

Le lyrisme même de Maïakovski s'exprime par des noms de personnages qui lui sont proches. Il évoque notamment la femme aimée et muse à laquelle sont dédiés la plupart de ses poèmes :

sur ma chaîne, je graverai à l'ongle le nom de Lili
et je la couvrirai de baisers dans les ténèbres du bain. (PO1-FV129)

Maïakovski ne laisse aucune ambiguïté quant à l'identité de la femme qu'il aime, c'est une muse bien réelle. De même il intègre son propre nom, comme dans ces vers :

C'est moi,
Maïakovski,
qui ai apporté
aux pieds de l'idole
l'enfant décapité
[...]
C'est moi,
Maïakovski
Vladimir,
qui enveloppait le cirque d'un regard ivre.
[...]
C'est Maïakovski qui,
dans les souterrains de Séville,
déboîtait les jointures des hérétiques
sur le chevalet de torture (PO1-GM183).

Il se met lui-même en scène dans ses propres poèmes avec une forme d'insistance pour réitérer un engagement personnel entier et sans demi-mesure.

Apollinaire emploie également beaucoup de noms propres pour désigner des lieux familiers notamment. Dans « Zone » par exemple il cite :

Quelques-uns de ces émigrants restent ici et se logent
Rue des Rosiers ou rue (les Ecoiffes dans des bouges (ALC Zone43),
L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X (ALC Zone39).

Ces références à des lieux parisiens précis permettent au poète de localiser des images, des scènes entrevues qu'Apollinaire met en scène dans le décor urbain. On retrouve la même idée :

Dans la Haute-Rue à Cologne
Elle allait et venait le soir (ALC Marizibill77).

Le poème est construit autour de la figure de Marizibill, prostituée. Son activité s'inscrit dans le décor de la ville de Cologne, l'indication spatiale est placée dès le début du poème. L'évocation de ce personnage et de son histoire permet d'enchaîner sur d'autres lieux, Formose et Shanghai. Les références urbaines comme :

Il grava sur un banc près la porte Dauphine

Les deux noms adorés Clémence et Joséphine (*Il y a*359),
Sur le Boulevard de Grenelle
Les ouvriers et les patrons (*Il y a*364),

rythment le lyrisme et constituent une sorte de puzzle. Apollinaire témoigne, par cet effet de réel, de ses qualités d'observateur du monde qui l'entoure. Dans « Le musicien de Saint Merry », Apollinaire dresse un parcours géographique de ce musicien qui s'apparente à Orphée :

Le musicien cessa de jouer et but à la fontaine
Qui se trouve au coin de la rue Simon-Le-Franc
Puis Saint-Merry se tut
L'inconnu reprit son air de flûte
Et revenant sur ses pas marcha jusqu'à la rue de la Verrerie (CALL ONDES188).

À la succession d'éléments réels et précis dans Paris se superpose la recreation du mythe orphique modernisé. Dans les poésies d'Apollinaire la légende rejoint le réel, dans une création poétique originale.

Comme Maïakovski, Apollinaire utilise les noms de femmes aimées qu'il inclut dans ses poèmes :

O phare-fleur mes souvenirs
Les cheveux noirs de Madeleine
Les atroces lueurs des tirs
Ajoutent leur clarté soudaine
A tes beaux yeux ô Madeleine (CALL ÉTENDARDS286).

Il s'attache à dédier son poème à la jeune femme qu'il aime mais s'attache également, comme Maïakovski l'avait fait pour Lili, à ses traits physiques comme la couleur des cheveux. Il procède de même pour Linda et bien sûr Lou, dans une perspective plus érotique.

Enfin, Apollinaire inclut son propre nom dans ses poèmes, comme on l'a vu chez Maïakovski. Dans la même perspective que le poète soviétique, Apollinaire se projette dans l'avenir créant une distance avec le présent et avec lui-même en employant la troisième personne. Il exprime là une forme de mélancolie que l'on retrouve :

Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire (CALL OBUS COULEUR DE LUNE277)
Lorsque mon nom sera répandu sur la terre
En entendant nommer Guillaume Apollinaire
Tu diras Il m'aimait et t'enorgueilliras
Allons ouvre ton cœur Tu m'as ouvert tes bras (PL421).

Apollinaire opère ainsi un dédoublement qu'il avait déjà expérimenté dans « Zone » avec l'alternance du « je » et du « tu ».

Les trois poètes font référence à des artistes contemporains comme Cendrars qui consacre un long poème à Chagall :

Chagall est étonné de vivre encore. (19PO73),

il relie son évocation et l'observation de sa peinture au lieu, l'atelier de la Ruche. La description se veut minimale car la précision du lieu se substitue à tout développement descriptif inutile. L'œuvre poétique s'apparente à un témoignage, qui prend la forme d'un souvenir. Le poème choisit alors l'inscription de l'expérience d'observateur et de témoin dans la poésie. De même Cendrars évoque Apollinaire :

Apollinaire
1900-1911
Durant 12 ans seul poète de France (19PO77),
Que nous chaut Venizelos
Seul Raymond ■ mettons Duncan trousse encore la défroque grecque (SD113).

Il s'agit d'artistes connus contemporains qui se trouvent intégrés au texte poétique et que Cendrars cite comme des personnes qui gravitent autour de lui.

Comme Cendrars, Maïakovski fait référence aux artistes de son époque comme par exemple les futuristes :

Et si lui qu'on a conduit à l'abattoir
couvert de blessures, vous voyait
d'une lèvre toute graisseuse de côtelettes,
égrillards, chanter Sévériane ! (V12-30 A vous159),
La pièce
est comme une tête dans le jeu infernal de
Kroutchonykh (V12-30 Lilitchka249),
par le hublot béant, —
ainsi Bourliouk, délirant,
émerge de son œil
déchiré jusqu'au cri. (PO1-NP93)

Ces personnages font partie de l'entourage du poète. Ils défendent les mêmes idées et Maïakovski est particulièrement sensible à l'amitié et à la présence du groupe. Mais Maïakovski n'hésite pas à évoquer de façon critique et ironique les poètes comme :

On court
en tout sens.
Dans chaque jeune homme, il y a la poudrière d'un Marinetti,
dans chaque vieillard, la sagesse de Hugo. (PO1-GM201)

Maïakovski dresse un véritable panorama de la littérature de l'époque évoquant les courants comme les poètes prolétariens et leur rivalité avec les futuristes. Il n'hésite pas à exposer les débats polémiques comme :

POUR LES INCULTES
Les gens du Proletkult ne parlent
ni de « moi »,
ni de personnalité.
« Le moi »
pour le Proletkult
c'est comme une incongruité. (PO3-5I 101),

qui agitaient cette époque avec des termes très critiques.

Apollinaire évoque, comme Cendrars et Maïakovski, des artistes de son époque, compagnons de route, poètes liés aux événements qu'il a lui-même vécus. Cela confère une certaine intensité aux poèmes par leur charge émotionnelle. « Zone » voit l'évocation de René Dalize, camarade de pensionnat :

Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize (ALC Zone40).

Apollinaire évoque les souvenirs personnels et intimes et les relie à des rencontres. Il vit la déclaration de la guerre en compagnie d'André Rouveyre :

Le 31 du mois 1914
Je partis de Deauville un peu avant minuit
Dans la petite auto de Rouveyre (CALL ÉTENDARDS207),
Mon cher André Rouveyre
Troudla la Champignon Tabatière (CALL ÉTENDARDS 216),
J'en ai pris mon parti Rouveyre
Et monté sur mon grand cheval (CALL ÉTENDARDS 218,

et revient dans les évocations du conflit. L'ami accompagne le poète dans des moments clés de son existence comme une sorte de témoignage de l'histoire vécue. Apollinaire a besoin d'ancrer son discours poétique dans le réel en évoquant les personnages de son entourage. Le poème devient une sorte d'hommage comme pour André Salmon :

On a pavoisé Paris parce que mon ami André Salmon s'y marie (ALC Poème lu au mariage d'André Salmon83).

Le poème, écrit à l'occasion du mariage de son ami, lui permet de retracer leur parcours et leur initiation en matière de poésie. Et le portrait des apprentis-poètes par un « nous » collectif qui rappelle le besoin que Maïakovski avait de se sentir entouré de figures amies. Enfin le calligramme « La colombe poignardée et le jet d'eau » (CALL ÉTENDARDS213) montre un hommage poignant à ses amis dispersés par la guerre ou disparus au conflit. La tonalité élégiaque et la disposition en jet d'eau renforce le tragique et l'impuissance ressentie par le poète.

Enfin les références aux lieux servent à construire le parcours urbain singulier et personnel du poète.

Le poème *Au cœur du monde* témoigne tout à fait de cette idée. En effet, Cendrars fait de nombreuses références précises à des lieux parisiens :

Folle et nue et renversée, sa bouche suce Notre-Dame.
La Grande Ourse et la Petite Ourse grognent autour de Saint-Merry (ACM127),
Dans ce chantier où s'édifie l'*Institut Océanographique* du prince de Monaco
Contre la palissade duquel je recule et je chancelle et me colle
Affiche neuve sur les vieilles affiches lacérées.

Ô rue Saint Jacques ! vieille fente de ce Paris qui a la forme d'un vagin et dont j'aurais voulu tourner la vie au cinéma, montrer à l'écran la formation, le groupement,

le rayonnement autour de son noyau,
Notre-Dame,
Vieille fente en profondeur, long cheminement
De la porte des Flandres a Montrouge,
Ô rue Saint-Jacques! Oui, je chancelle, mais je ne suis pas frappé à mort, ni même touché
(ACM133).

Ces références nombreuses aux rues dessinent tout un parcours urbain qui sert de cadre à ce déplacement du poète dans le contexte de la guerre. Il effectue une sorte de repérage d'endroits qui appartiennent au passé et qui représentent le souvenir d'événements et la peur de perdre des repères. D'ailleurs la démolition des quartiers qui suscite de la colère de la part du poète remodèle le visage d'un certain Paris connu et lié à l'histoire personnelle du poète. La question reste de savoir si le texte poétique peut réussir à conserver cette géographie intime.

Maïakovski comme Cendrars emploie des références à des lieux ou éléments qui appartiennent à un parcours personnel. Il cite la rue où se trouvait l'appartement des Brik dans son poème *La Quatrième Internationale*. Le poète qui « s'est dévissé le cou » recherche, de la hauteur qu'il a prise, la rue familière des Brik comme repère. Effectivement certains lieux cités avec précision font partie d'une géographie personnelle. Le poème qui illustre le mieux cette idée est *Sur ça*. Le poète, qui subit une réclusion imposée dans son cabinet de travail, doit respecter la séparation d'avec Lili Brik. Il évoque donc fréquemment les adresses de son studio :

Le passage Loubianski.
La rue Vodopiany.
Voilà
le paysage.
Voilà
le fond. (PO3-SC151),

et du logement des Brik :

Et entre nous
telle
qu'on ne peut le rêver,
toute fière de sa nouvelle parure blanche,
à travers l'univers
s'étend la rue Miastnitskaia,
miniature d'ivoire. (PO3-SC161)

Dès le début de ce poème, les lieux sont posés et révèlent toute la problématique, c'est-à-dire la séparation physique :

Et soudain
quel chambard dans -les lampes,
le réseau téléphonique claque de toutes parts -
67-107 !
La communication, je vous prie !

Vite !

La rue Vodopiany

et moins de bruit ! (PO3-SÇ155)

Maïakovski cite le véritable numéro de téléphone de Lili. Le téléphone s'anime sous l'effet de la crise sentimentale du poète, le câble et ses intermédiaires, la demoiselle des postes, la cuisinière des Brik, établissent le lien entre les deux logements, et donc entre le poète et la femme aimée. La géographie intime, que Maïakovski met en place, s'imprègne de la subjectivité du poète qui met en scène ensuite toute son errance :

Le parc Petrovski.

Je cours.

Le pré de Khodinka

est derrière moi.

Devant, le drap de la rue de Tver.

Aï-i-e !

J'ai lâché ce « aïe » vers l'Anneau des jardins. (PO3-SÇ179)

Ces références géographiques à des endroits de Moscou deviennent le cadre du déplacement fantasmagorique du poète. Il y cherche des aides pour sauver « l'homme d'il y a sept ans » qui se trouve sur le pont au-dessus de la Néva et l'empêcher de se suicider. Maïakovski rapproche donc les lieux de Pétersbourg et de Moscou ainsi que les époques. Les lieux évoqués sont bien des références « vérifiables », mais Maïakovski se les approprie en les investissant d'une forte charge émotionnelle et en les intégrant dans une création mentale et poétique.

Comme Cendrars et Maïakovski, Apollinaire dresse une géographie personnelle et intime. Les références spatiales qu'il emploie servent à localiser des événements qui seront ainsi fixés dans sa mémoire. Comme dans « Zone », le parcours du poète et son bilan personnel s'achèvent par l'évocation du logement du poète à Auteuil. De même « Le pont Mirabeau » est construit autour de ce repère spatial. La rupture avec la femme aimée s'inscrit spatialement. L'événement personnel et autobiographique est lié à des repères géographiques. On retrouve cela :

Du boulevard de la Chapelle

Du joli Montmartre et d'Auteuil (CALL LUEURS DES TIRS248),

Je pris le boulevard Saint-Germain

Et sur une petite place située entre Saint-Germain-des-Prés de la statue de Danton

Je rencontrai les saltimbanques (CALL ONDES193).

Fréquemment Apollinaire utilise des références qui servent de cadres à ces pérégrinations urbaines. Enfin le contexte de la guerre est encore l'occasion de fixer certains moments géographiquement. Il s'agit surtout de moments de permission ou de déplacement de soldats :

Je fume un cigare à Tarascon en humant un café

Des goudriers en manteau rouge passent près de l'hôtel des Empereurs (PL390),

Dans la chambre de volupté

Où je t'irai trouver à Nîmes
Tandis que nous prendrons le thé (PL403),
A la première porte
La Raison Claire est morte
C'était t'en souviens-tu le premier jour à Nice (PL460).

Il est intéressant de noter que les soldats ne sont pas toujours informés de leur destination. Or quand Apollinaire connaît précisément un lieu, il l'évoque avec des détails et cela permet ainsi d'activer le mécanisme de la mémoire. De même il précise des repères géographiques lors des permissions, de telle sorte qu'il garde en mémoire les moments passés avec la femme aimée et dresse ainsi une géographie personnelle qui rappelle la géographie parisienne.

Apollinaire, Cendrars et Maïakovski établissent avec le monde une forme de dialogue mettant en jeu le *moi* du poète, le *je* poétique et le monde, représenté par des lieux et des personnes rencontrées et familières. Ce dialogue joue sur l'identité du *je* à l'œuvre dans les poèmes, mais l'ambiguïté est levée car on perçoit le dédoublement qui s'opère à partir des noms propres qui s'intègrent dans l'univers poétique des trois poètes par leur appropriation du monde. La quête identitaire mise en œuvre s'affirme dans une recherche de repères, la figure christique est l'élément majeur.

3. 1. 2. La figure christique.

La question religieuse a constitué une préoccupation importante pour Apollinaire, Cendrars et Maïakovski. Les références religieuses sont importantes et révèlent une recherche de référence signifiante et éclairante dans leur confrontation avec le monde. La référence au Christ apparaît comme une métaphore du *je* poétique en quête de son identité.

3. 1. 2. 1. Identification au modèle christique.

L'enfance d'Apollinaire est centrée autour d'une religiosité prononcée. Élevé par sa mère dans la foi, Apollinaire, pensionnaire, est très pratiquant. Marcel Adéma en donne un aperçu :

Wilhelm n'échappe pas aux crises mystiques de l'adolescence et professe pour la Vierge une dévotion particulière, il est « secrétaire » de la Congrégation de l'Immaculée – Conception du collège, fait retraite et s'abîme dans la méditation en compagnie de René Dalize, le plus cher de ses condisciples, qui restera son ami dévoué toute sa vie.
[...]

Avec une ferveur sincère il fait sa première communion, cérémonie qui revêt à Saint-Charles une solennité particulière¹⁰²⁰.

Ceci dit, cette foi a un caractère plus enfantin que réellement mystique¹⁰²¹. Apollinaire s'entoure de références bibliques qui créent un monde presque merveilleux. Les allusions à la Bible sont nombreuses témoignant d'une grande culture mais laissant l'impression d'un ensemble hétéroclite comme le montrent Gil Charbonnier et Danielle Jaines :

Le Christ, métamorphosé en avion, rassemble autour de lui des personnages mythologiques ou bibliques capables de voler :

Les anges voltigent autour du joli aviateur
Icare Énoch Élie Apollonius de Thyane
Flottent autour du premier aéroplane (p.9)

Dans ces vers fusionnent trois croyances hétéroclites : à côté d'Icare, le fils du fameux Dédale qui réussit à sortir du labyrinthe, les patriarches Énoch et Élie côtoient un hérétique Apollonius de Thyane. Signalons également qu'au vers 46 (« Ils disent qu'il imite Simon Mage en Judée ») Jésus, figure de la puissance sacrée, est accusé par les démons d'être le vulgaire plagiat d'un hérétique¹⁰²².

Cependant Claire Daudin examine la question de l'appartenance d'Apollinaire au christianisme par des exemples de mythes intégrés aux poèmes :

La tradition biblique est également présente dans *Alcools*. « Salomé » reprend l'épisode de la mise à mort du prophète Jean-Baptiste, dont la tête fut le prix exigé par Salomé pour exécuter sa danse devant le roi Hérode. C'est Hérodiade, sa mère, épouse du roi et amante frustrée de l'homme saint, qui lui suggéra cette requête. Cette anecdote biblique fut très prisée des symbolistes, à qui elle fournit un motif privilégié en littérature comme en peinture. Apollinaire ne se contente pas de puiser dans l'arsenal de personnages et de situations que fournit la Bible aux littérateurs. Là encore, il s'identifie à ses héros comme en témoignent ces vers, tirés de « La Chanson du mal-aimé », le poète se métamorphose en souverain d'Égypte, faisant de la traversée de la mer Rouge l'image de son amour insaisissable :

[...]

Ainsi la fuite du peuple juif hors d'Égypte sous la houlette de Moïse permet-elle au poète d'exprimer l'échec de sa propre expédition à Londres, sur les traces de sa bien-aimée.

Apollinaire est-il chrétien ? La question se pose, car les références au christianisme sont nombreuses dans *Alcools*. Les personnages du « Larron », eux-mêmes, avait deviné en ce « poète barbare » un homme de la religion nouvelle, n'appartenant déjà plus à la mythologie antique dont il était la même mission [...] ¹⁰²³.

Apollinaire évolue vers le doute, il pose la nostalgie d'une foi perdue et oriente les références bibliques dans un vaste projet d'écriture de l'absence et du manque comme le suggère Claire Daudin : « Dans le cours du recueil en effet, christianisme perd peu à peu les couleurs vives et le merveilleux dont l'avait paré la foi enfantine à laquelle Apollinaire se voulait fidèle ¹⁰²⁴ ». La situation d'Apollinaire est donc contrastée, la foi est présente mais révèle les failles d'un questionnement existentiel et nostalgique.

¹⁰²⁰ Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire : le mal-aimé*, Paris, Plon, 1952, p. 13.

¹⁰²¹ Comme le suggère Gil Charbonnier et Danielle Jaines : « Dieu et la religion occupent une grande place dans *Alcools*. On peut toutefois s'interroger sur la croyance d'Apollinaire : est-elle entièrement chrétienne ? Le texte liminaire [« Zone »], qui tient pour une large part de l'autobiographie, révèle la foi enfantine du poète [...] ». Gil Charbonnier, Danielle Jaines, *Étude sur Guillaume Apollinaire, "Alcools"*, op. cit., p. 64.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 65.

¹⁰²³ Claire Daudin, *Apollinaire Alcools*, op. cit., p. 49, 50.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 51.

La référence biblique est importante chez Cendrars, elle est aussi centrée sur des interrogations profondes. Laurence Guyon évoque l'absence de foi chez Cendrars.

Cendrars n'a pas la foi, mais le climat dans lequel il écrit ses « *Souvenirs* » est surchargé d'eschatologie. Après la défaite de 1940, il commence à saisir l'Histoire comme la répétition désespérante des mêmes malheurs car tout concourt à réveiller les souvenirs amers d'une Première Guerre mondiale qui semble n'avoir servi à rien. L'écrivain, infirme de guerre, dérive paradoxalement vers une réflexion sur la mort et l'imminence du Jugement dernier, l'expérience déjà lointaine des tranchées et le retour récent de la barbarie favorisant en lui l'épanchement des questions métaphysiques¹⁰²⁵.

Il est intéressant de constater l'omniprésence du référent religieux et de l'interrogation permanente chez Cendrars en reliant l'histoire, les événements tragiques avec la justice divine. L'absurdité des hommes et de leur comportement amènent à considérer la valeur du message christique chez un Cendrars plus âgé qui porte un regard rétrospectif sur les événements vécus.

Maïakovski, tout comme Cendrars et Apollinaire, utilise des références à la Bible. Son attitude est contrastée. Ses convictions révolutionnaires et son rejet affirmé de la religion n'en font pas à proprement parler un athée. Ses œuvres témoignent d'une solide culture religieuse et s'inscrivent dans une époque qui utilise les référents religieux comme le souligne Angelo Maria Ripellino qui évoque ainsi la pièce *Mystère Bouffe* :

C'est donc un mélange de sacré et de burlesque. Maïakovski, pour traduire l'ampleur du bouleversement d'octobre, donne à son œuvre des dimensions cosmiques en situant l'action au Paradis, en Enfer et dans la Terre Promise. On est surtout frappé à la première lecture par le nombre de références religieuses. Pour l'apparition de l'Homme- simplement, Maïakovski s'est peut-être inspiré d'un tableau célèbre d'Alexandre Ivanov (XIX^e siècle), en *Le Christ marchant sur les eaux*, qu'il allait admirer à la galerie Trétiakov ; quant au discours qu'il lui fait tenir, il imite, nous l'avons vu, le « sermon sur la montagne ». L'Homme- simplement modifie les paroles du Christ (« Heureux les pauvres en esprit, car le royaume des cieux est à eux ») et proclame :

Mon paradis est pour tous,
hormis les pauvres en esprit.
vers 880 et 881.

Il rappelle le héros d'un autre poème : L'Homme (1916 – 1917). [...]

Même si cela peut paraître étrange chez un futuriste, la pièce un air de mystère du Moyen Âge, avec son sujet biblique et surtout ses intentions allégoriques, ses personnages, ses lieux surnaturels, son pittoresque mélange de solennel et de comique. Le bouffon l'emporte sur le « sacré », comme dans les œuvres médiévales où les scènes comiques se développent au détriment des tableaux liturgiques¹⁰²⁶.

Angelo Maria Ripellino précise qu'à cette époque du communisme la Bible constituait une source d'inspiration pour les artistes :

Dans les premières années du régime communiste, les poètes et les metteurs en scène visés la Bible et les Évangiles avec passion ; il y cherchait des analogies avec les événements qui venaient de bouleverser la Russie. [...]

¹⁰²⁵ Laurence Guyon, *Cendrars en énigme : Modèles mystiques, écritures poétiques*, op. cit., p. 30.

¹⁰²⁶ Angelo Maria Ripellino, Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde, op. cit., p. 89, 90.

Biély avec *Christ est ressuscité* ou encore Essenine avec *Inonie* et Blok avec *Les douze* par exemple ont utilisé, comme Maïakovski, le mythe christique dans une démarche métaphorique.

Maïakovski aussi était influencé par ce courant appelé « cosmisme », qui étendait à l'univers l'agitation politique du temps. Les événements d'octobre lui ont inspiré des utopies stupéfiantes, des visions fantastiques à l'échelle planétaire¹⁰²⁷.

À la manière de Cendrars, le mythe biblique est un moyen d'essayer de comprendre un monde qui s'annonce profondément autre. L'usage du mythe biblique entre dans un jeu complexe de référence et traduit la modernité d'une époque et d'un poète qui transmet une vision de l'homme et du monde.

Maïakovski emploie le mythe christique dans plusieurs poèmes comme *L'Homme* structuré par les étapes de la vie du Christ (NATIVITÉ DE MAÏAKOVSKI, VIE DE MAÏAKOVSKI, PASSION DE MAÏAKOVSKI, ASCENSION DE MAÏAKOVSKI, MAÏAKOVSKI AU CIEL, LE RETOUR DE MAÏAKOVSKI, MAÏAKOVSKI AUX SIÈCLES). Aussi les événements vécus et historiques prennent une coloration biblique comme l'analyse Claude Frioux :

Dans « L'homme », ce processus culmine avec bien plus de clarté. Le tissu biographique, par le biais d'un métaphorisme christologique à demi ironique, atteint des proportions d'une véritable anthropologie dramatique où sont étroitement imbriqués les trois pôles homothétiques pour Maïakovski et sa création poétique : l'amour, l'art, la révolution¹⁰²⁸. (Neuf)

Apollinaire relie des événements personnels à des épisodes de la Bible. Le point commun est la souffrance. Le mythe donne toute sa force à cette expression. Dans les *Calligrammes* Claude Debon relève ce même principe : « La représentation du miroir en forme de mandorle évoque le Christ en majesté, lui aussi porteur des deux symboles que sont le cœur et la couronne¹⁰²⁹ ». De même Jacqueline Gojard analyse le poème « Les sept épées » comme les sept douleurs de la vierge :

L'intermède des *Sept épées*, inséré dans la trame de *La Chanson du Mal-Aimé* (GPO, 28-29), laisse lecteur pantois pour des raisons bien différentes. Le sens global, indiqué par les deux quintils précédents, ne fait aucun doute : détournant une donnée de l'imagerie chrétienne à son profit, le poète identifie les sept douleurs de la Vierge Marie aux sept épées qui lui percent le cœur, à l'excès d'une souffrance (« O mon amour je t'aimais trop / Et maintenant j'ai trop de peine ») qui le livre à la démence sans remède ni répit¹⁰³⁰.

Cendrars emploie le même principe. La référence christique revient dans l'œuvre comme un jalon d'un « mouvement circulaire » comme l'analyse Jean Carlo Flückiger pour « Journal » :

C'est le nom du Christ répété en apostrophe qui dicte le mouvement du poème. [...] on notera que le Christ anaphorique est toujours suivi d'un développement de sept vers, sauf vers la fin, où il manque au début de la quatrième séquence qui, de ce fait, se trouve raccourcie d'une ligne. L'habileté de ce rétrécissement consiste cependant à mettre en valeur les deux vers de la conclusion. Ces deux vers énoncent une sorte d'auto-définition. Elle découle, en

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 90, 92.

¹⁰²⁸ Claude Frioux, dans Vladimir Maïakovski, *A pleine voix : anthologie*, traduit du russe par Christian David, Gallimard, coll. « Poésie », 2005.

¹⁰²⁹ Claude Debon, « *Calligrammes* » de Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰³⁰ Jacqueline Gojard, « Énigme et interprétation dans Alcools », *Ibid.*, p. 53.

les ramassant dans une formule finale, des lignes 5, 13 et 24. Voilà donc un deuxième jeu de correspondances. Il en a bien d'autres¹⁰³¹.

Mais Jean Carlo Flückiger relève une opposition avec Apollinaire :

Il faut se rappeler ici les vers de *Zone* où Guillaume Apollinaire compare le Christ à un aviateur. Cendrars en prend l'exact contre-pied dans un premier poème élastique. Nous y verrions volontiers une réplique consciente. [...]

Cendrars n'est donc pas l'Autre absolument, toujours le même, pas seulement un Christ tragique dont l'avion s'écrase piteusement au sol, mais aussi, trop émotif pour réussir brillamment dans la jungle des lettres parisiennes, l'autre poète, à côté contre cet « Apollinaire / 1900-1911 / durant douze ans seul poète de France » [...] ¹⁰³².

Le symbole du Christ est vu comme une chute par Cendrars donc une forme d'échec. Cendrars est nettement plus préoccupé, dans un jeu de symboles, par l'opposition du bien et du mal. Laurence Guyon l'analyse ainsi avec l'exemple du tamanoir : « Dès le début du texte [le lotissement du ciel], il joue avec les éléments iconographiques présents dans les représentations du Jugement dernier, et qu'il place sous les yeux du lecteur avant même de développer son propre discours sur les fins dernières de l'univers ¹⁰³³ ». Laurence Guyon explique que cette scène pendant laquelle Cendrars essaie de faire monter à bord le tamanoir est racontée avec un jeu de références bibliques qui mettent en place une vision dualiste du monde. Cette position manichéenne met en place l'idée d'une absence de compassion du Christ. Plus encore l'humour de la scène révèle les failles d'une religion inapte dans son message. On retrouve ici le comique utilisé par Maïakovski.

Apollinaire, Cendrars et Maïakovski semblent bien en quête d'un sens. Mais l'ironie et l'humour de Cendrars remettent en cause la foi. De même Maïakovski use d'humour en mélangeant sacré et burlesque. L'histoire biblique est utilisée comme une métaphore pour rendre intelligibles des événements mais le burlesque semble détruire tout caractère sérieux. En fait, la référence biblique et son « envers » comique mettent à distance la volonté de résoudre les problèmes fondamentaux du monde et de l'histoire qui peut s'avérer vaine. Peut-on trouver un sens dans les événements historiques, comme la guerre ou la révolution, ou n'est-ce qu'une mascarade criminelle ? Le sens en suspens, que seule l'identification au Christ peut sauver, révèle le caractère instable d'un monde peut être privé de tout sens. Mais le double, que constitue le Christ pour le poète, suggère la possibilité que, derrière le doute, comme Jean-Pierre Richard le montre pour Nerval, se cachent de nouvelles croyances :

¹⁰³¹ Jean Carlo Flückiger, *Au cœur du texte : essai sur Blaise Cendrars*, op. cit., p. 130.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 131, 132.

¹⁰³³ Laurence Guyon, *Cendrars en énigme : Modèles mystiques, écritures poétiques*, op. cit., p. 31.

Mais il est significatif qu'il n'ait accepté du christianisme que son visage de doute, et que lorsqu'il choisit de s'identifier à Jésus-Christ, c'est au Jésus du Mont des Oliviers, à un Jésus orphelin et interrogateur¹⁰³⁴.

Didier Alexandre montre ainsi le rôle de la figure christique dans « Zone » :

[...] la machine moderne accomplit la prophétie. Ce que le créateur annonça, le XX^e siècle le réalisa. « Les poètes et les artistes déterminent de concert la figure de leur époque et docilement l'avenir se range à leur avis » (PR II, p.13). Il crée des « types » (*ibid.*) : le Christ est l'archétype qui ressemble autour de lui tout ce qui vole dans quatre continents et dans les diverses mythologies. La médiation du mythe permet au poète de penser la relation du créateur moderne au temps, par une double métaphore (Pupille = Christ ; pupille = siècle) qui associe le rédempteur et le créateur, brutal et complexe : [...] ¹⁰³⁵.

Une modernisation du mythe révèle plus qu'une appropriation, mais l'inscription du divin au cœur de la poésie. Gil Charbonnier et Danielle Jaines suggèrent qu'Apollinaire intègre de façon très personnelle les mythes bibliques ou païens dans ses poèmes pour se donner un statut de « démiurge ¹⁰³⁶ ».

La figure du Christ est effectivement évoquée à plusieurs reprises dans les œuvres d'Apollinaire Cendrars et Maïakovski et représente un modèle de don de soi auquel le poète peut s'identifier.

D'abord sa souffrance est exemplaire. Cendrars y voit un modèle de douleur et de sacrifice absolu. Le poème *Les Pâques* est bâti autour du sens chrétien de cette fête. Le parcours personnel du poète s'inscrit dans ce contexte fixé ainsi :

A Seigneur, c'est aujourd'hui le jour de votre Nom,
J'ai lu dans un vieux livre la geste de votre Passion,

Et votre angoisse et vos efforts et vos bonnes paroles
Qui pleurent dans le livre, doucement monotones. (Pâq5)

Le caractère exceptionnel est mis en évidence par l'instauration d'un moment daté comme un jour marquant pour le poète qui voit un modèle de don de soi absolu. Il fixe cette histoire biblique sur un plan littéraire, s'appropriant ainsi une histoire qu'il va lui-même transposer dans son œuvre mettant en scène l'attitude consolatrice du Christ qui sera tout l'enjeu problématique de l'œuvre des *Pâques*.

Maïakovski exploite la faute et l'expiation du Christ, en s'opposant à une foule qui ne le comprend pas alors qu'il est chargé d'une douleur insupportable :

Souvenez-vous :
sous le poids de la Croix
le Christ
une minute,
fatigué, c'est arrêté.
Et la foule hurlait :

¹⁰³⁴ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 84.

¹⁰³⁵ Didier Alexandre, *Guillaume Apollinaire : Alcools*, op. cit., p. 23, 24.

¹⁰³⁶ Gil Charbonnier, Danielle Jaines, *Étude sur Guillaume Apollinaire, "Alcools"*, op. cit., p. 70.

« À mort !
À mort ! » (V12-30 Pour tout ça239)

Il en appelle à la compassion de ses interlocuteurs en dressant un tableau pathétique qui met en scène la douleur du Christ, le manque et le désespoir qu'il a connu. Il s'identifie à la douleur du Christ et à l'incompréhension de la foule indifférente à ce sacrifice :

Au-dessus de la ville s'expiait la faute de quelques ans,
les gens entassés,
courageaient en troupeau.
[...]
Au-dessus de la ville s'étend une légende de douleur. (PO1-VMT35)

Le motif de l'élévation revient à deux reprises. Celle du Christ depuis sa croix se confond avec une élévation (vision du poète) au-dessus de la ville. De plus Maïakovski fonde la révolution dans le modèle christique comme une métaphore de la lutte pour la révolution :

Elles sont pour toi, toutes ces choses ordinaires
- et là, sois trois fois maudite ! -
et aussi
ce que j'en dis,
moi, poète
- et là, sois quatre fois glorifiée, ma bénie ! (V12-30 Ode à la révolution353)

Il donne ainsi un sens à des événements qui bouleversent l'ordre établi et pourraient demeurer confus.

Apollinaire voit dans le Christ, l'image du sauveur comme :
Égale-t-il, et par la forme et la saveur,
Ce beau poisson divin qui est JÉSUS, Mon Sauveur ? (Le Bestiaire20)

Il fait de cette figure le réceptacle de la foi et de l'espérance. La métaphore du pélican :

Ton dernier architecte ô Dôme devint fou
Ça prouve clairement que le bon Dieu se fout
De ceux qui travaillent à sa plus grande gloire
Voilà ce que je sais Dôme de ton histoire
Témoin Hiram c'est son calcul bâtir pour Dieu

Tu dresses tes deux tours gothiques au milieu
D'une place moderne aux dorures d'enseignes
Pourtant par tes vitraux chaque couchant tu saignes
Jusqu'au Rhin ivre d'or et sous le vent fréquent
Le sang du Christ-soleil et du bon pélican (GM538),

reprend le thème de l'expiation qu'il s'applique à lui-même pour son sacrifice personnel en tant que poète. Jouant sur les mots de chair, il assimile une souffrance. Cependant ce sacrifice est entaché de doute :

Je n'avais qu'un cœur de chair
Et l'ai voulu porter
Porter en ex-voto
Mais j'en ai vu d'argent

D'argent sous les regards mornes
Des Notre-Dame
Et j'ai vu même alors
Des cœurs en or
Près des Sacré-Cœur de marbre
Des Sacré-Cœur de plâtre
Dans les cathédrales
Et je fus autant eux
Et j'ai caché mon cœur de chair (GM523).

Une forme d'incertitude s'insinue dans l'évocation du Christ.

En effet, le Christ, posé en modèle absolu de compassion et de don de lui-même aux autres, est remis en cause. L'efficacité de son acte et même la portée morale de sa consolation vont s'avérer vaines.

Cendrars adresse, en effet, une prière au Christ pour les peuples émigrants :

Et d'immenses bateaux noirs viennent des horizons
Et les débarquent, pêle-mêle, sur les pontons.

Il y a des Italiens, des Grecs, des Espagnols,
Des Russes, des Bulgares, des persans, des Mongols.

Ce sont des bêtes de cirque qui sautent les méridiens.
On leur jette un morceau de viande noire, comme à des chiens.

C'est leur bonheur à eux que cette sale pitance.
Seigneur, ayez pitié des peuples en souffrance. (Pâq8)

L'énumération des nationalités crée un effet hyperbolique, une masse considérable et un face-à-face avec le Christ. Mais la métaphore des liens renvoie ces populations à leur misère et leur indigence. L'impératif de la prière suivi des questions traduit le désespoir du poète devant l'absence et l'indifférence du Christ dont il est également victime. De plus, il remet en cause la cérémonie et son faste par une messe où la musique est absente, le Christ ne délivre pas de message comme le montre l'absence de communication et de gloire. Le Christ abandonne l'homme livré à l'absurdité de sa condition, confronté à la misère du monde comme les apatrides, les êtres rejetés comme les juifs des ghettos :

Seigneur, dans les ghettos grouille la tourbe des Juifs.
Ils viennent de Pologne sont tous fugitifs.

Je le sais bien, ils ont fait le Procès ;
Mais je t'assure, ils ne sont pas du tout mauvais. (Pâq8),

Hélas ! Seigneur, Vous ne serez plus là, après Pâques !
Seigneur, ayez pitié des juifs dans les baraques. (Pâq8),
Je voudrais être Vous pour aimer les prostituées.
Seigneur, ayez pitié des prostituées. (Pâq9)

Le Christ se révèle inefficace, toute croyance en lui étant vaine. Dieu n'a pas de pitié, le poète établit aussi un parallèle entre le monde contemporain de New York et la foi qui ne fait que

révéler un modèle inefficace et incapable de changer ce constat désespérant. La foi a disparu.
Cendrars dégrade, avec violence, la pureté du modèle par la souillure d'un rejet :

Une foule enfiévrée par les sueurs de l'or
Se bouscule et s'engouffre dans de longs corridors.

Trouble, dans le fouillis empanachés ;
Le soleil, c'est votre Face souillée par les crachats. (Pâq13),

et projette un modèle de rituels religieux dans une représentation païenne du monde :

Et je percevais dans le grincement perpétuel des roues
Les accents fous et les sanglots
D'une éternelle liturgie (PR31).

Il façonne le modèle à l'épreuve du monde moderne. Mais en reprenant le rejet dont il a été victime par la souillure des crachats, il réactualise un événement qui se rejoue à New York. Il s'approprie un épisode pour mieux démontrer le caractère du monde moderne qui ignore la croyance en le Christ.

De même Maïakovski remet en cause le pouvoir de Dieu et sa capacité à apporter un réconfort :

Les anges tremblent de peur,
à faire pitié.

L'ovale de leur minois est plus blanc que leurs plumes.
Où sont-ils,
les dieux !
Ils ont fui,
tous ont fui,
et Sabbaoth,
et Bouddha,
et Allah,
et Jehovah. » (PO1-GM175).

Dieu est montré dans sa vanité et son inutilité, il en fait le portrait comme de celui d'un capitaliste gras, arrogant et tout à fait indifférent à la misère du peuple. Maïakovski emploie souvent l'ironie pour le critiquer :

Ecoutez, monsieur dieu !
Comment n'êtes-vous pas fatigué
de baigner chaque jour vos yeux attendris
dans la gelée des nuages ?
[...]
Nous repeuplerons le paradis de petites Eves :
ordonne,
et dès ce soir
de tous les boulevards je t'amènerai
les plus belles filles.
Veux-tu ?
Tu ne veux pas ?
Tu hoches ta tête bouclée ?
Tu fronces ton blanc sourcil ?

Tu penses peut-être
que cet ailé
derrière toi
sait ce qu'est l'amour ? (PO1-NP109, 111)

Les hospices destinés aux critiques sont évoqués avec décalage et avec humour. Maïakovski détourne ainsi un symbole religieux de réconfort et de charité. Il remet en cause la prière car Dieu a fui en abandonnant l'homme¹⁰³⁷.

Le poète engagé qu'est Maïakovski ne peut pas ne pas confronter le modèle christique à la misère du peuple :

Aujourd'hui il nous faut
des maîtres d'œuvre
et non des prophètes chevelus ! (V12-30 Ordre du jour... 397)

Le poète, en recherche de consolation, en révolte, projette un espoir en l'avenir en s'opposant à la parole du Christ qui modèle la vie avec une autorité que le poète soviétique remet en cause en la combattant avec rigueur.

Maïakovski confronte également ce modèle à la modernité en employant des références à la Bible comme :

On nous a écrit l'Évangile,
le Coran,
«Le Paradis perdu et retrouvé »
et d'autres
et d'autres encore,
une innombrable quantité de bouquins. (PO2-MB31)

Il y exprime, dans un mouvement de révolte, la vengeance dans le domaine lyrique et dans le cadre épique du mouvement révolutionnaire. Le thème du vice employé crée un effet de détournement qui condamne la pureté du modèle. Ensuite la figure de Lazare appliquée à la terre :

Terre,
lève-toi
en milliers
de Lazare parés d'une chasuble de lueurs. (PO1-GM189),

traduit métaphoriquement la renaissance après la guerre dans un élan révolutionnaire. Enfin dans *Mystère bouffe*, les références à la Bible sont nombreuses. La montée des eaux et la construction d'une arche où se trouvent les purs et les impurs illustrent métaphoriquement le mouvement révolutionnaire qui vise à détruire un monde ancien, inique, pour en créer un à la hauteur des attentes des prolétaires et de leur mérite :

¹⁰³⁷ Dans le poème *Sur ça*, le poète fait de l'épisode de Noël un grand moment de solitude. Il se voit, en effet, abandonné de tous dans sa quête désespérée de sauver « l'homme d'il y a sept ans ». Il représente, de façon ironique, Jésus dont la naissance célébrée est ramenée à une simple fête bourgeoise.

[Le pays la Terre promise. Un immense portail occupe toute la scène. Sur le portail sont grossièrement peints des sortes d'angles qui profilent faiblement des rues et des places de lieux terrestres. Vers le haut, au-dessus d'une palissade, se balancent des fleurs cultivées et un arc-en-ciel irradie de ses sept couleurs brûlantes.]

Au-dessus du portail des arcs-en-ciel, des toits, des fleurs démesurées. Près du portail l'éclaireur hèle d'un air excité ceux qui grimpent à sa suite. (PO2-MB247)

Ainsi Maïakovski rejette une certaine foi aveugle dans le Christ pour privilégier la foi en l'homme de l'avenir :

Nous sommes venus,
par millions,
de sans-dieu,
de païens,
d'athées,
et frappant le sol
du front,
de notre fer rouillé,
de nos champs,
tous,
furieusement
nous prions le seigneur dieu.
Montre-toi, sors,
mais non pas d'une tendre couche
étoilée,
dieu de fer,
dieu de feu,
dieu qui n'est ni Mars,
ni Neptune ni Véga,
dieu de viande,
dieu-homme !
Non pas perdu dans la hauteur,
échoué sur les étoiles,
dieu terrestre,
sors,
apparaît
au milieu de nous ! (PO2-150M309, 311)

L'homme est un nouveau dieu à la place de Dieu.

Apollinaire remet aussi en cause la compassion que devrait apporter le Christ. En effet, il demande la consolation de Notre-Dame et le poète se place dans une position inférieure de honte :

Entourée de flammes ferventes Notre-Dame m'a regardé à Chartres
Le sang de votre Sacré-Cœur m'a inondé à Montmartre
Je suis malade d'ouïr les paroles bienheureuses (ALC Zone41).

La maladie s'assimile à une douleur que les paroles bienheureuses ne peuvent consoler. Le poète ne fait que constater une absence :

Beaucoup de ces dieux ont péri
C'est sur eux que pleurent les saules
Le grand Pan l'amour Jésus-Christ
Sont bien morts et les chats miaulent

Dans la cour je pleure à Paris (ALC La Chanson du Mal-Aimé50).

La mort des dieux traduit la perte de tout espoir. De même la question :

Voie lactée ô sœur lumineuse
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses (ALC La Chanson du Mal-Aimé48),

renvoie le mythe de la terre promise à une incertitude. De plus il emploie le motif de la colombe, symbole de Marie, à plusieurs reprises :

Et colombes ce soir prennent leur dernier vol (ALCSigne125),

symbole de la vierge, la Colombe est toujours associée à des images négatives et représente un profond désespoir et des prières inutiles et vaines. De même que le dieu jaloux est incapable d'apporter une consolation possible. Pris par le doute, le poète rejette une forme d'engagement religieux par honte :

Si tu vivais dans l'ancien temps qu'il entrerait dans un monastère
Vous avez honte quand vous surprenez à dire une prière
Tu te moque de toi et comme le feu de l'enfer ton rire pétille (ALC Zone41).

L'aveu après coup en est douloureux. Le caractère désabusé du poète se lit dans ce constat et plus encore, comme chez Cendrars, les émigrants sans patrie représentent des êtres abandonnés :

Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres immigrants
Ils croient en Dieu ils prient les femmes allaitent des enfants
Ils emplissent de leur odeur le hall de la Gare Saint-Lazare
Ils ont foi dans leur étoile comme les rois mages (ALC Zone43).

La tonalité mélancolique et pathétique se lit dans les pleurs du poète devant le spectacle d'une croyance naïve qui ne vient pas au secours de ces miséreux. L'expression de pessimisme renforce cette vision moderne du monde en remettant en cause l'efficacité de la parole transmise :

Un ange exterminé pendant que je dormais
Les agneaux les pasteurs des tristes bergeries
[...]

La ville cette nuit semblait un archipel
Des femmes demandaient l'amour et la dulia (ALC Les fiançailles129).

Cette destruction renforce un fort pessimisme.

La question de la modernité est au cœur de l'œuvre d'Apollinaire qui confronte, comme Maïakovski et Cendrars, le Christ au monde moderne. Dans « Zone », Apollinaire

fait du Christ et du pape Pie X des modèles surprenants de modernité en évoquant l'aviation et en faisant de curieuses associations :

Seul en Europe qui n'est pas antique ô Christianisme
Européen le plus moderne si vous pape Pie X
[...]
Les diables dans les abîmes lèvent la tête pour le regarder
Ils disent qu'il imite Simon Mage en Judée
Ils crient qu'il sait voler qu'on l'appelle voleur
Les anges voltigent autour du joli voltigeur
Icare Enoch Elie Apollonius de Thyane
Flottent autour des premiers avions
Ils s'écartent parfois pour laisser passer ceux que transporte la Sainte-Eucharistie (ALC Zone39, 40).

C'est une façon de montrer que c'est le hasard qui mène le monde :

Les démons du hasard selon
Le chant du firmament nous mènent
A sons perdus leurs violons
Font danser notre race humaine
Sur la descente à reculons (ALC La Chanson du Mal-Aimé58).

La modernité se traduit donc par une forme d'incertitude où Dieu sert de référent mais reste absent ou inefficace. Apollinaire l'emploie comme référent pour comprendre le monde moderne qui offre un terrain de confusion et de danger :

Balance des batteries lourdes cymbales
Qu'agitent les chérubins fous d'amour
En l'honneur du Dieu des Armées (CALL LUEURS DES TIRS261).

Il applique le sacrifice du Christ comme métaphore au contexte de la guerre. La transposition donne sens à l'informel.

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire font du modèle christique la métaphore de la poésie et de l'homme de l'avenir. Ils proposent d'abord une représentation esthétisée de ce modèle.

Cendrars démultiplie les images esthétisées du Christ dans le but de le dévaloriser et montrer toute sa fausseté :

Je connais tous les Christs qui pendent dans les musées ;
Mais Vous marchez, Seigneur, ce soir à mes côtés. (Pâq6)

En ramenant le Christ à une image de tableau de musée, il substitue à la figure biblique une simple représentation que la reproduction décrédibilise. Le Christ, marchant à ses côtés, est son interlocuteur privilégié mais aussi le réceptacle de ces reproches. De même la cérémonie empreinte de religiosité se révèle être une simple esthétique :

J'aurais voulu entrer, Seigneur, dans une église,
Mais il n'y a pas de cloches, Seigneur, dans cette ville.

Je pense aux cloches tues : - où sont les cloches anciennes ?
Où sont les litanies et les douces antiennes ?

Où sont les longs offices et où les beaux cantiques ?
Où sont les liturgies et les musiques ? (Pâq11)

La beauté sur laquelle il insiste est même absente. Enfin, par provocation, il fait une représentation païenne de la tour Eiffel en utilisant des métaphores religieuses :

Tu es tout
Tour
Dieu antique
Bête moderne (19PO69).

Il détourne, en fait, par provocation, l'usage de références pour mieux définir les rapports entre le modèle religieux réel et l'art. Le poète s'approprie un modèle pour déchiffrer le monde. Pour cela Cendrars emploie l'image de l'or :

Le Kremlin était comme un immense gâteau tartare
Croustillé d'or,
Avec les grandes amendes des cathédrales toutes blanches
Et l'or mielleux des cloches... (PR19)

Il exprime son appétence de poète dans la surreprésentation fantasmée du religieux dans le but de déchiffrer le monde et s'approprie ainsi le modèle. Cela va jusqu'à trivialisier le modèle de Marie à travers la figure de Jeanne, la prostituée, qualifiée d'immaculée:

Elle n'est qu'une enfant, que je trouvai ainsi
Pale, immaculée, au fond d'un bordel. (PR23),

il pose alors la question de la validité d'une croyance appliquée au monde. Mais en employant des expressions comme celles-ci :

C'est le baptême de la ligne (Pa48),
Naturellement j'ai été baptisé
C'est mon onzième baptême sur la ligne
Je m'étais habillé en femme et l'on a bien rigolé
Puis on a bu (FR I. Le Formose207),

il dégrade, en le dénaturant, le modèle religieux au point de le faire éventuellement disparaître.

Enfin Cendrars opère la fusion entre l'œuvre et le sujet, « je », dans le but de démontrer sa capacité à écrire comme le bon moine et de le remplacer en magnifiant le chant du monde moderne :

Un moine d'un vieux temps me parle de votre mort.
Il traçait votre histoire avec des lettres d'or

Dans un missel, posé sur ses genoux.
Et il travaillait pieusement en s'inspirant de vous.

À l'abri de l'autel, assis dans sa robe blanche,
Il travaillait lentement du lundi au dimanche.
Les heures s'arrêtaient au seuil de son retrait.
Lui, s'oublier, pencher sur votre portrait. (Pâq5)

À travers l'image du bon moine, on peut voir celle de l'écrivain pour la concentration et de l'inspiration dont l'enjeu est la capacité à écrire. Le modèle christique représente la parfaite adéquation entre l'écrivain, le moine et son œuvre. Le pouvoir divin du poète réside dans l'utilisation du verbe :

Verbe coloré
[...]
Mon taudis de New York
Les livres
Et messages télégraphiques
Et le soleil qu'apporte le beau corps d'aujourd'hui dans les coupures de journaux (19PO78).

Maïakovski a utilisé, à travers ses références, le modèle christique comme métaphore. Il emploie également des représentations du Christ pour créer un lyrisme neuf, esthétique et épique :

J'ai élevé au-dessus de l'hypnose agitée de la capitale
un visage
sévère
d'icône ancienne. (V12-30 Pour tout ça235, 237),
je m'en vais
sangloter tout seul
de ce que les agents de ville
sont crucifiés
au carrefour. (V12-30 Moi93)

Cette référence entre dans le registre de la provocation futuriste qui se veut volontiers blasphématoire. L'association du religieux et du quotidien trivial traduit une appropriation du mythe biblique enfin accessible à l'homme. Maïakovski va lui aussi jusqu'à détourner le modèle :

Et j'irai au bout de cette errance
fatigué,
dans un dernier délire,
je jetterai votre larme
au sombre dieu des orages
près de la source des croyances sauvages. (PO1-VMT63)

il privilégie de nouvelles croyances sauvages et une nouvelle foi dans l'avenir. Il détourne même le baptême qu'il s'approprie :

Et fais qu'aux nouveau-nés poussent
les cheveux blancs perspicaces des mages,
et ils viendront,
baptiser leurs enfants,
du don de mes vers. (PO1-NP101),

il se l'applique à lui-même, créant ainsi de nouvelles croyances.

Dans les épisodes lyriques, le modèle détourné :

La douzième heure est tombée
comme du billot la tête du condamné.
Sur les vitres, les gouttes de pluie grises
hurlent à l'unisson,
entassant les grimaces,
comme si aboyaient les chimères
de Notre-Dame de Paris. (PO1-NP75),

sert à transfigurer l'église. Ce détournement prend ensuite des formes plus violentes de rejet critique comme un blasphème:

Secouez-les,
avec leurs mâchoires plantées dans des rognures d'hosties. (PO1-GM167)

Il traite avec grotesque les références bibliques essentielles pour glorifier l'homme de l'avenir qui remplace le Christ dans une action double de destruction et de reconstruction du monde.

L'homme possède seul les qualités pour concevoir son avenir sur le modèle du Christ :

Comme les prêtres
pour rappeler le drame rédempteur
donnent la communion,
chaque pays
vient apporter à l'homme ses dons propres :
« Tiens » (PO1-GM195).

L'homme est ainsi glorifié.

Enfin Maïakovski construit un pouvoir démiurgique grâce à une poésie qui vise à toucher son lecteur :

On tiendra !
On arrivera bien jusqu'à l'Ararat ! (PO2-MB91).

Il tente par l'image de l'Ararat de justifier des bienfaits de la révolution, promesses d'avenir radieux. La poésie se fait le vecteur de cet espoir, à travers le personnage de Chrysostome¹⁰³⁸. En effet, Maïakovski se confond avec cette figure en prenant la parole pour véhiculer son message.

Mais pour Apollinaire le modèle christique finit par n'être qu'une tentation esthétique :

Dans le fond de la salle s'envolait un Christ (ALC Le voyageur78).

¹⁰³⁸ Jean Chrysostome était archevêque de Constantinople. Son sens de l'éloquence explique le surnom de « Chrysostome » signifiant en grec « Bouche d'or ».

Le Christ n'est pas qu'un tableau il est une référence en particulier artistique, icônes et support de la croyance mais l'envol symbolique rappelle l'illusion qui s'y cache. De plus, comme Maïakovski utilisant les épisodes de la vie du Christ, Apollinaire évoque l'ascension :

Pupille Christ de l'œil
Vingtième pupille des siècles il sait y faire
Et changé en oiseau ce siècle comme Jésus monte dans l'air (ALC Zone40),

comme miracle de la résurrection mais il a fait précéder cette évocation par une série d'images :

C'est le beau lys que tous nous Cultivons
C'est la torche aux cheveux roux que n'éteint pas le vent
C'est le fils pâle et vermeil de la douloureuse mère
C'est l'arbre toujours touffu de toutes les prières
C'est la double potence de l'honneur et de l'éternité
C'est l'étoile à six branches
C'est Dieu qui meurt le vendredi et ressuscite le dimanche
C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs
Il détient le record du monde pour la hauteur (*Id.*).

Cette énumération se caractérise par une grande naïveté. Les représentations liées au Christ révèlent un caractère enfantin et nostalgique qui accompagne des souvenirs d'enfance et qui suggère la perte du modèle avec la perte de l'enfance¹⁰³⁹. Il montre un caractère désabusé avec :

Nous partîmes alors pèlerins de la perdition (ALC Poème lu au mariage d'André Salmon84),
Le Lazare entrant dans la tombe
Au lieu d'en sortir comme il fit (ALC La Santé140).

Ce deuxième exemple montre le pessimisme dans le rejet du message d'espérance de Lazare. Le but est ici de trouver un sens au monde.

La figure christique est convoquée par les trois poètes comme le modèle d'une quête unique mais elle est dépréciée par une distance entre la grandeur de la référence et de son rôle et le caractère vain et même faux de son action. Alors se met en place une forme de rivalité.

3. 1. 2. 2. La rivalité : vers un double indépassable.

Les questions et les doutes avancés par Apollinaire, Cendrars et Maïakovski amènent à un constat désespérant d'abandon de Dieu.

¹⁰³⁹ De même il emploie des références à la Bible comme la figure de Salomé dans le but de les appliquer à sa propre vie :

Pour que sourie encore une fois Jean-Baptiste
Sire je danserais mieux que les séraphins (ALC Salomé86),
Je vois ta démarche rythmée de Salomé plus capricieuse
Que celle de la ballerine qui fit couper la tête au Baptiste
Ta démarche rythmée comme un acte d'amour (PL451).
Elle devient métaphore de la femme cruelle, séductrice et tentatrice.

Apollinaire développe le plus la nostalgie, le passé enfui et avec lui l'amour. Karina Chianca le montre ainsi : « Dans une analyse de « Zone », Marie-Jeanne Dury souligne le fait que l'amour humain et l'amour divin sont morts. Ce dernier, présent dans la jeunesse du mal-aimé, [...] se transforme pour s'éteindre avec le temps [...] ¹⁰⁴⁰ ». Pour aller plus loin, une rivalité se met en place. Dieu, le soleil et le père se confondent. Gilberte Jacaret montre alors une désacralisation par la parodie :

La parodie désacralise le lyrisme, les légendes, les héros, les slogans, tous les mythes de la civilisation, des temps passés et des temps présents dans l'espace de l'imagination et de la réalité. Elle démythise les archétypes qui trompent les foules. Elle les désintègre et les recompose dans une optique nouvelle. La parodie détruit, chez Apollinaire, le Père comme l'indique *Zone*, placé en tête d'*Alcools* :

« Adieu adieu

Soleil cou coupé. »

Selon Freud, le sacré serait originellement la volonté perpétrée du Père primitif. Enlever le Père, c'est enlever le sacré. C'est laisser un orphelin. Apollinaire mutile le Père : le soleil. Il le décapite et se réfugie vers la Mère, la grande matrice. [...] Il se fait Dieu lui-même ¹⁰⁴¹.

Il faut tuer le père et Dieu pour être soi-même Dieu. Mais le doute et le regret se fondent sur la fausseté comme le suggère Didier Alexandre :

En fait, derrière cette fausseté, c'est autant le sacré que la vérité même du sacré qui sont interrogés. [...] S'interroger sur le sacré, c'est ainsi s'interroger sur la politique du faux et le sens qu'il faut donner à cette fausseté ¹⁰⁴².

Didier Alexandre rappelle la crise de foi qui a gagné toute une génération de poètes après Baudelaire :

[...] cette crise de la foi religieuse, propre aux générations de poète post-baudelairiens, s'accompagne, chez Apollinaire, comme chez Huysmans ou le jeune Claudel, d'une sensibilité décadente, qui s'exprime dans l'amour enfantin pour les « pompes de l'église » (*Zone*, GPO8). Le recueil vérifie cela par les nombreuses références à une symbolique et des intertexte sacré ¹⁰⁴³.

Claude Millet évoque alors la question du mal contiguë d'une remise en question de Dieu :

Si Dieu est partout présent dans la poésie métaphysique des *Champs de Maldoror*, c'est en que figure du mal absolu, de la destruction et du chaos. La malédiction de la poésie tient au fait qu'elle est entrée dans l'âge de la fragmentation, de l'éclatement de la totalité, - de la totalité de l'œuvre comme de la totalité de l'univers. D'où, chez Lautréamont, une politique de la déconstruction du récit et de la logique du discours. Lautréamont / Ducasse radicalise la « logique de l'absurde » dégagée par Baudelaire dans ses *Paradis artificiels* (1860), en particulier par un usage désorientant de ses outils, *mais, en effet, car, parce que*, etc.

¹⁰⁴⁰ Karina Chianca, *L'amour en échec : Lyrisme et mélancolie chez Guillaume Apollinaire et Vinicius de Moraes*, *ibid.*, p. 87.

¹⁰⁴¹ Gilberte Jacaret, *La dialectique de l'ironie et du lyrisme dans " Alcools " et " Calligrammes " de G. Apollinaire*, *op. cit.*, p. 52, 53.

¹⁰⁴² Didier Alexandre, « " J'ai fabriqué un dieu, un faux dieu, un vrai joli faux dieu " : L'écriture du sacré dans *Alcools* », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures contemporaines », 1996, p. 101.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 100-101.

[...] Si Dieu se manifeste dans le chaos, de même le poète. Le créateur se retournant destructeur de l'unité, qui vole en éclats disparates, fragments dispersés dans un monde régi par le hasard¹⁰⁴⁴.

Les poètes se heurtent à une vision du chaos incompatible avec un Dieu bon. Or le mal est toujours présent. Dieu, principe d'unité, offre un monde voué au mal et à l'éclatement. Il faut admettre que l'écriture du religieux et du sacré est concomitante d'un questionnement permanent et critique. Yvette Bozon-Scalzitti montre la figure de Dieu comme un capitaliste grotesque dans *La fin du monde, filmée par l'Ange N.-D.* :

Le héros de l'histoire, Dieu, obstinément dénommé le Père, est l'incarnation grotesque de la puissance dévastatrice de la religion capitaliste. Dieu le Père n'est en effet personne d'autre que le Grand Businessman américain. [...] Mais l'échec de Dieu ne sera vraiment consommé qu'au dénouement. Le monde est en effet sur le point de sombrer dans le néant quand le projectionniste met le feu à l'appareil et projette « à rebours » - tel est le titre du dernier chapitre - le film de la fin du monde, laquelle se convertit en création du monde dont nous remontons les étapes jusqu'à ce que nous retrouvions comme au début Dieu le Père à son bureau américain. [...] Dieu le père lui-même n'est qu'une image, une créature de l'homme, et non son créateur. Là est sans doute pour lui la suprême banqueroute¹⁰⁴⁵.

L'aspect blasphématoire de cette critique révèle l'échec et l'impuissance d'un Dieu qui n'est pas consolateur mais à l'origine des problèmes du monde. Cette capacité à jouer le sort du monde détruit la grandeur d'une figure et son don à créer ainsi que le pardon et le bienfait. Pour Cendrars, il s'agit d'un problème de parole et de compréhension. Dieu est inconnaissable et indicible. Jacqueline Chadourne l'analyse :

Mais l'Eternel est inconnaissable et l'irrépressible prière ne peut s'adresser qu'à la figure humaine du Christ, au Christ en Croix. Aussitôt, l'image de l'homme – Dieu lui redevenant familière et fraternelle s'illumine de bonté et l'escorte à travers les misères et les mauvais lieux de la basse ville où s'est traînée sa longue journée. [...]

Le rappel de telles infamies et des misères qu'il s'apprête à évoquer éveillent chez le vagabond l'interrogation anxieuse qu'aucune âme chrétienne ne saurait éluder : ce sang du Christ, a-t-il été versé en vain¹⁰⁴⁶ ?

La modernité et le renouvellement du lyrisme passe par une quête de « vérité nouvelle ». Apollinaire en a conscience comme le suggère Claude Debon : « Seul le contexte de l'ensemble du poème, sa place dans les poèmes de guerre, permettent de décrypter cette interrogation : “ Le Christ n'est donc venu qu'en vain parmi les hommes”, dit le Poète dans “ Champ de l'honneur” (p. 174)¹⁰⁴⁷ ». L'écriture poétique offre une voie de salut dans un monde où Dieu est absent. L'homme abandonné de Dieu doit faire face à l'horreur, seul, comme le rappelle Laurence Guyon à propos de la guerre :

Dans *La Main coupée*, l'horreur de la guerre et le sentiment d'une boucherie généralisée mènent Cendrars à un constat terrible et désabusé : « Dieu est absent des champs de bataille

¹⁰⁴⁴ Claude Millet, « Cinquième partie (1820-1898) », dans Michel Jarrety (dir.), *La poésie française du Moyen Age au XX^e siècle*, op. cit., p. 375.

¹⁰⁴⁵ Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, op. cit., p. 15-17.

¹⁰⁴⁶ Jacqueline Chadourne, *Blaise Cendrars : Poète du Cosmos*, op. cit., p. 216.

¹⁰⁴⁷ Claude Debon, *"Calligrammes" de Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 152.

». Si l'auteur ne nie pas directement son existence, il affirme qu'il n'y a rien à attendre de Dieu dans un climat si désespéré, ni Amour, ni Miséricorde. Construit de manière cyclique, le chapitre « Dieu est absent » s'ouvre et se clôt sur l'image de cadavres en décomposition, la Mort étant ici plus que jamais le personnage principal du livre¹⁰⁴⁸.

Dans un monde trouble et fragmenté, le Christ s'oppose au païen, la croyance cède la place au doute, la parole poétique s'affirme face au verbe divin. Yves Bonnefoy propose l'idée d'une poésie sans Dieu :

Mais je ne doute pas que la poésie moderne – la poésie sans les dieux – doive savoir ce qu'elle désire pour, en connaissance de cause, juger du pouvoir des mots. Si nous ne voulons que nous sauver du néant, fût-ce au prix de la possession, peut-être les mots suffisent. Mallarmé l'a pensé, ou plutôt il en a fait l'hypothèse. Mais son honnêteté sans limite a démenti son effort¹⁰⁴⁹.

La poésie sans Dieu est une poésie en quête d'un sens dans un monde qui en est privé. Le problème du langage réside dans le remplacement d'un Dieu absent.

La figure du Christ est apparue comme un modèle poétique et existentiel, cependant le monde moderne offre un climat d'incertitude et de danger qui remet en cause la validité de toute croyance. Cendrars, Maïakovski et Apollinaire développent une méfiance pour un Christ absent qui prend la forme d'un rejet parfois violent de la prière.

Ainsi dans *Les Pâques* Cendrars met en scène un personnage muet, son voisin de chambre :

Dans la chambre à côté, un être triste et muet

Attends derrière la porte, attends que je t'appelle !

C'est Vous, c'est Dieu, c'est moi, - c'est l'Éternel. (Pâq5)

Par le jeu des identités déclinées, le poète introduit une confusion entre ce personnage et le Christ absent dont on fête la résurrection. Il va plus loin dans un rejet violent :

Je ne Vous ai pas connu alors - ni maintenant.

Je n'ai jamais prié quand j'étais un petit enfant.

Ce soir pourtant je pense à Vous avec effroi.

Mon âme est une veuve en deuil au pied de votre croix. (Pâq6)

La négation renforce ce rejet par l'absence de prière et la remise en cause de l'existence du Christ qui ne suscite que peur et angoisse existentielle devant le sens à donner à son existence.

La question se pose de savoir comment se construire face à un sacrifice absolu :

Sur le mouchoir de Véronique Elle est empreinte

Et pour cela Sainte Véronique et votre sainte.

C'est la meilleure relique promenée par les champs,

Elle guérit tous les malades, tous les méchants.

¹⁰⁴⁸ Laurence Guyon, *Cendrars en énigme : Modèles mystiques, écritures poétiques*, op. cit., p. 112.

¹⁰⁴⁹ Yves Bonnefoy, *L'improbable et autres essais*, op. cit., p. 19.

Peut-être que la foi me manque, Seigneur, et la bonté
Pour voir ce rayonnement de votre Beauté. (Pâq7)

Christ
Voici plus d'un an que je n'ai plus pensé à Vous
Depuis que j'ai écrit mon avant-dernier poème Pâques
Ma vie a bien changé depuis
Mais je suis toujours le même
Voici les tableaux que j'ai faits et qui se soir pendent aux murs
Ils m'ouvrent d'étranges vues sur moi-même qui me font penser à vous. (19PO65)

Je suis assis au bord de l’océan
Et je me remémore un cantique allemand,

Où il dit, avec des mots très doux, très simples, très purs,
La beauté de votre Face dans la torture. (Pâq7),
Cette dernière idée, Seigneur, m’a d’abord fait sourire.
[Votre Face peindre par un Chinois]
Je vous voyais en raccourci dans votre martyre. (Pâq11)

Maïakovski, dans son discours, intègre l'idée d'une méfiance vis-à-vis du message du Christ. Le poème *150 000 000* est l'occasion de rejeter avec provocation tout secours divin. Maïakovski remet en cause un dieu idéalisé qui n'est finalement qu'une abstraction, hors de la réalité du monde. Le peuple se rend compte que toute croyance est un leurre :

554

Allons thaumaturges,
 levez-vous donc
de vos couches mortelles ! (PO2-150M381)

L'homme devient dieu à la place de Dieu et prend son destin en main en rejetant des croyances fallacieuses. Maïakovski multiplie les déclarations provocatrices :

Ça fait vingt ans que je ne vais pas à l'église.
Et je n'irai jamais dans aucune église.
On s'en est pris à Vassili le Bienheureux.
Je ne me suis pas affolé.
Joyeux,
j'ai répondu à l'appel du canon.
Est-ce mon affaire
de ciseler pour un dieu de la poésie
des auréoles d'allitérations sorties des images d'icônes. (PO3-5I 71)

qui révèlent une distance avec les croyances, vécues comme des entraves et les symboles d'une vieille Russie opprimée. La soumission à Dieu est rejetée pour promouvoir l'esprit de la révolution.

Plus encore Maïakovski fait de la figure de Jésus un leurre dans le poème *Sur ça*. Observant de loin, celui qui ressemble à Jésus se révèle être un jeune komsomol et non pas le sauveur. Il s'agit d'une illusion visuelle, vite dissipée qui ne sauvera pas « l'homme d'il y a sept ans »¹⁰⁵⁰. Maïakovski constate la fuite du Christ :

Je vois le Christ qui a fui de l'icône
et la boue qui embrassait en pleurant
l'extrémité de sa tunique gonflée de vent. (V12-30 Quelques mots 103)

Dans une rivalité, Maïakovski tue symboliquement le père pour s'affranchir d'une soumission. Il prend en charge le rôle du Christ :

Christ est ressuscité.
Vos lèvres
sont comme la tresse
d'un seul amour.
C'est Maïakovski qui,
dans les souterrains de Séville,
déboîtait les jointures des hérétiques
sur le chevalet de torture. (PO1-GM183)

¹⁰⁵⁰ Enfin, Maïakovski évoque le poème d'Alexandre Blok *Les douze* :

Blok
 a les yeux pleins de nostalgie.
Au coin de la rue
 au lieu du Christ
 débouchent
des gens
 vivants. (PO4-ÇVB377)

Ce poème révèle, à la fin, la présence d'un Christ, chef de file de la révolution. La question reste en suspens devant l'ambiguïté du poème qui laisse Maïakovski perplexe affirmant ses convictions.

Il va expier les péchés de la terre pour sauver l'homme dans l'épisode de guerre. La poésie se veut expiatoire pour faire naître l'homme nouveau.

Le constat de la honte éprouvée par Apollinaire pour sa croyance le conduit à une défiance vis-à-vis de ce rôle de consolation :

Et que les fenêtres observent la honte te retient
D'entrer dans une église est de t'y confesser ce matin (ALC Zone39).

Le caractère désabusé qu'il a acquis avec le début de la maturité l'a amené à exprimer de l'angoisse qui se traduit par une comparaison avec Lazare :

Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs
Et parmi les algues nagent les poissons images du Sauveur
Tu étais triste à mourir le jour où tu t'y vis
Tu ressembles au Lazare affolé par le jour
Les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours
Et tu recules aussi dans ta vie lentement
En montant au Hratchin et le soir en écoutant
Dans les tavernes chanter des chansons tchèques (ALC Zone42).

Le rôle de Jésus est désinvesti de toute crédibilité et suscite un vif rejet d'Apollinaire imprégné d'amertume :

Dans la plaine les baladins
S'éloignent au long des jardins
Devant lui se des auberges grises
Par les villages sans églises (ALC Saltimbanques90),
REFUS DE LA COLOMBE
Mensonge de l'annonciade
La Noël fut la Passion
Et qu'elle était charmante et sade
Cette renonciation

Si la colombe poignardée
Saigne encore de ses refus
J'en plume les ailes l'idée
Et le poème que tu fus (CALL LUEURS DES TIRS249).

Apollinaire multiplie ainsi les images de déception et met en scène, dans sa poésie, la mort de Dieu. À travers la figure de l'ermite, il rejette violemment la foi et le sacrifice :

J'ai veillé trente nuits sous les lauriers-roses
As-tu sué du sang Christ dans Gethsémani
Crucifié réponds Dis non Moi je le nie
Car j'ai trop espéré en vain l'hématidrose (ALC L'ermite101).

Ce personnage regrette sa foi et les sacrifices qu'il a accomplis. Apollinaire utilise de l'ironie par des effets de décalage. Il n'en ressort que de la dérision et de la moquerie, l'ermite envieux finit par se laisser tenter par la luxure et renonce à sa foi dans un élan absurde.

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire vont plus loin encore dans la remise en cause du modèle christique en en faisant un rival.

Cendrars fait du Christ une illusion :

Il y avait aussi les mains hallucinées du Christ (*Poèmes de jeunesse* 320).

L'existence est placée sous le signe d'une image rêvée et réelle. Cendrars va plus loin, le Christ devient même objet de pitié :

La Lune surgit. Non, c'est bien la face de Dieu. Un visage désolé, glabre. Une tête chauve, toute ronde : la bouche, on croirait qu'elle va crever. Deux larmes ne peuvent tomber des joues. (*Poèmes de jeunesse* 321)

La description qu'il en fait, empreinte de notations péjoratives, suscite plus de la compassion qu'une croyance. Le poète se place alors dans une situation de rivalité.

Maïakovski décrit également une rivalité avec Dieu. Il le confond avec la figure du père et du mari qui vole la femme ainsi que du capitaliste profiteur :

Soleil !
Mon père !
Aie au moins pitié et cesse de me torturer !
C'est mon sang répandu par toi qui coule le long des routes. (V12-30 Quelques mots...103),
Dans un instant
je vais affronter
l'autocrate des yeux :
je vais tuer le soleil !
Voyez !
Il rince ses drapeaux dans le ciel.
Le voilà.
Gras et roux.
Faisant gronder contre les places son sabot rouge
il passe sur les cadavres des toits. (V12-30 Moi et Napoléon149),
Là
vit
le Maître de tout,
mon rival,
mon ennemi invincible.
Des pois très tendres ornent ses bas fins.
Ses pantalons de dandy sont splendidement rayés,
sa cravate,
bariolée à l'envi,
tombe de son cou énorme
et s'étale sur le globe de sa panse (PO1-H225).

Le rival détesté prend la forme du soleil qui se confond avec une entité plus générale et divine que l'on voit apparaître :

Et du ciel, Dieu affolé regarde
le hurlement de la horde humaine.
Ses mains sont prises dans les lambeaux de sa barbe
rongées par la poussière des routes.
Lui, Dieu,
il crie que c'est une cruelle expiation,
mais dans vos âmelettes, il n'y a plus qu'un petit soupir usé.

La figure du père, celle du mari et celle du soleil se confondent avec celle de Dieu, dont Maïakovski fait le portrait. Dans ses gestes désordonnés et par son physique de vieillard, il se révèle impuissant et inefficace. L'attaque de Maïakovski va plus loin :

Filous aux grandes ailes !
Serrez-vous dans le paradis !
Hérissez vos plumes dans une transe effrayée !
Toi, le gorgé d'encens, je vais t'ouvrir en deux
d'ici jusqu'à l'Alaska! (PO1-NP113)

Dieu, qualifié de voleur et interpellé avec véhémence, représente le capitaliste enrichi, oppresseur du peuple miséreux. Il est même accusé de luxure. De façon ostensible le poète-communiste règle son compte à une figure honnie :

Je pensais que tu étais un grand dieu plein de force,
mais tu es un ignorant, un pauvre petit dieu de rien du tout. (PO1-NP111)

Il oppose ainsi l'esprit de la révolte, l'idéal de jeunesse à une représentation de l'oppression et de la justice. Maïakovski se met même en scène dans un duel verbal avec Dieu :

S'il est vrai que tu existes,
Dieu,
mon Dieu,
si toi qui as brodé le tapis des étoiles,
si cette douleur
chaque jour multipliée
d'une torture renvoyée par toi, seigneur,
revêts ta chaîne de juge.
Attends ma visite.
Je suis ponctuel,
je ne tarderai pas d'un jour.
Écoute, inquisiteur suprême ! (PO1-FV123)

Il affronte ce dieu rival qui impose la souffrance et l'amour malheureux. Le poète se trouve dans une position de soumission et d'acceptation de la charge de douleur. Cette résignation se retrouve dans *L'homme* construit autour des étapes de la vie du Christ de façon ironique :

Je baise l'Évangile aux mille pages de mon amour.
J'ai fait à l'amour ma prière douloureuse et sonnante,
mon âme
attend une autre venue,
et j'entends,
terre, ton
« Nunc dimittis ! »
Dans l'arche de la nuit,
nouveau Noé,
j'attends
que, parmi le flot de bure,
on vienne
me chercher,
et qu'on tranche le nœud terrestre

Il envisage la disparition corporelle et terrestre pour une ascension qui révèle un renoncement aux douleurs physiques et psychiques de l'amour malheureux. En cela, il se soumet à une autorité paternelle et supérieure. Maïakovski se pose en chantre du monde nouveau et s'identifie à ce rôle par la métaphore de l'apôtre, au service de la parole christique. Il opère un glissement entre cette parole et celle véhiculée par le monde moderne.

Apollinaire se place face à un dieu sinon rival, du moins ennemi :

Les satyres et les pyraustes
Les égyptes les feux follets
Et les destins damnés ou faustes
La corde au cou comme à Calais
Sur la douleur quel holocauste
[...]
Malheurs dieu pâle aux yeux d'ivoire
Des prêtres fous t'ont-ils paré
Tes victimes en robe noire
Ont-elles vainement pleuré
Malheur dieu qu'il ne faut pas croire

Et toi qui me suis en rampant
Dieu de mes dieux morts en automne (ALC La Chanson du Mal-Aimé54).

Il divinise le malheur, de manière allégorique, comme un dieu fallacieux et trompeur qui impose la douleur au mal-aimé. Ce dieu abuse de la croyance à laquelle il soumet le croyant. Cette métaphore appliquée aux malheurs révèle le manque d'espoir et les désillusions d'une croyance. Dieu abandonne l'homme. Le poète se place dans la situation d'un être perpétuellement en souffrance :

Voici mon bouquet de fleurs de la Passion
Qui offrent tendrement deux couronnes d'épines
[...]

Toute la sainte journée
Toute la sainte journée j'ai marché en chantant (ALC Les fiançailles134).

Apollinaire reprend à son compte et métaphoriquement les caractères de la douleur et du sacrifice du Christ dans sa relation avec la femme aimée indifférente à ce sacrifice. En se tournant vers Dieu :

Que deviendrais-je ô Dieu qui connaît ma douleur
Toi qui me l'as donné
Prends en pitié mes yeux sans larmes ma pâleur
Le bruit de ma chaise enchaînée

Et tous ces pauvres cœurs battant dans la prison
L'Amour qui m'accompagne
Prends en pitié surtout ma débile raison
Et ce désespoir qui la gagne (ALC La Santé143),

le poète lance une prière désespérée, dans l'expression de la souffrance. La parole poétique ressasse cette souffrance.

En renonçant à la consolation et au message du Christ, le poète se fait prophète qui place l'homme à la place du Christ.

Cendrars s'approprie le parcours du Christ :

Ce sont les plus douces fleurs au Jardin de la Bonne Vierge.

C'est à cette heure-ci, c'est vers la neuvième heure,
Que votre Tête, Seigneur, tomba sur votre Cœur. (Pâq6).

en rapportant le moment intense de la neuvième heure. Cendrars calque ce parcours sur sa déambulation. Il prend en charge le récit des actions du Christ marchant à ses côtés.

Faire de l'homme un substitut du Christ revient à prôner une nouvelle croyance. Cendrars, à travers la représentation d'un même langage, met en scène la figure de la modernité et le caractère cosmopolite du monde que Dieu confond :

Sur le Gange
À Bénarès
Parmi les toupies onanistes des temples hindous
Et les cris colorés des multitudes de l'Orient
Et tu te penches, gracieux Palmier !
C'est toi qui à l'époque légendaire du peuple hébreu confondit la langue des hommes
Ô Babel !
Et quelque mille ans plus tard, c'est toi qui retombais en langues de feu sur les Apôtres
[rassemblés dans ton église (19PO68).

Les images de rayonnement montrent la confusion des représentations païennes comme l'idole. La tour Eiffel est vue comme idole du monde moderne, objet d'une nouvelle croyance païenne. Cela ressort du blasphème et du souhait de voir une nouvelle ère advenir.

Maïakovski apparaît en recherche de reconnaissance paternelle. En s'affirmant comme poète prophète, il se met directement en concurrence avec Dieu :

Mais je ne serai ni condamné ni grondé ;
on tapissera de fleurs ma trace comme celle d'un prophète.
Tous ceux là avec leurs nez effondrés le savent :
Je suis votre poète.

Votre jugement dernier, j'en ai peur comme d'un cabaret !
A travers les maisons en flammes je serai le seul
que les prostituées porteront: à bout de bras comme un objet sacré
et montreront à dieu pour se justifier. (V12-30 Tout de même129)

Mais l'audace des images suggère, outre une provocation, la conception d'un nouveau statut : le poète s'affirme comme prophète d'un monde terrestre, trivial et ordinaire. Il poursuit sa réflexion par une interrogation sur la transmission d'un message :

Je passerai,
traînant mon amour énorme.

Par quelle nuit
délirante,
fébrile,
quels Goliaths m'ont conçu -
si grand
et tellement inutile ? (V12-30 L'auteur qui s'aime...305)

Les questions révèlent un doute sur le sens à trouver et la réalisation de la mission que le poète s'est donnée :

Moi,
dont la bouche est plus dorée que toutes,
dont chaque parole
régénère l'âme,
baptise le corps,
je vous dis :
la moindre poussière de vivant
est plus précieuse que tout ce que j'ai fait ou peux faire. (PO1-NP87, 89)¹⁰⁵¹.

Tout l'enjeu pour Maïakovski est de diffuser son message de convaincre en substituant sa parole à celle du Christ. Il se doit d'exprimer la souffrance et annoncer la révolution pour faire naître l'homme de demain :

Comment ne pas me glorifier moi-même
si je ne suis tout entier
qu'un incroyable prodige,
si chacun de mes mouvements
étant une énorme
miracle inexplicable. (PO1-H215)

C'est l'homme qui peut prendre en main son destin en se débarrassant de toute aliénation. Il crée pour cela dans *Mystère bouffe* « L'Homme ». Il est la figure d'un Christ païen en tout homme ; incarnation du peuple, il délivre une parole, « nouveau sermon sur la montagne », ancré dans la réalité :

¹⁰⁵¹ Maïakovski exprime cette idée à plusieurs reprises :
Et moi je suis parmi vous-son précurseur ;
je suis partout où l'on a mal ;
je me suis crucifié
sur chaque goutte de flot lacrymal.
Il ne faut plus rien pardonner.
J'ai cautérisé les âmes où poussait la tendresse.
C'est plus difficile que de prendre
mille milliers de Bastilles !

Et quand,
proclamant sa venue
par le bruit des révoltes,
vous irez au-devant du sauveur,
pour vous, moi,
je m'arracherai l'âme,
je la piétinerai
pour l'agrandir,
et, tout ensanglantée, je vous la donnerai comme un drapeau. (PO1-NP91)

Qui suis-je ?
 Je ne suis ni d'une classe
 ni d'une nation
 ni d'une tribu.
 J'ai vu le trentième
 et le quarantième siècle.
 Je suis simplement l'homme
 du temps à venir.
 Je suis venu ranimer
 les forges de vos âmes
 car je sais
 combien est difficile d'essayer de vivre.
 Ecoutez
 le Nouveau Sermon sur la montagne. (PO2-MB155)

Le poète se charge alors de démêler la confusion des langages. Pour les croyances sauvages, l'homme est livré à son instinct primitif.

Apollinaire montre sa capacité à rivaliser avec Jésus-Christ et la possibilité de tout connaître :

Il me suffit de voir leurs pieds pour pouvoir refaire ces gens à milliers
 [...]
 Ou leurs enfants quand il me plaît de faire le prophète
 [...]
 Il me suffit de tous ceux-là pour me croire le droit
 De ressusciter les autres (ALC Cortège75).

Il s'octroie un pouvoir démiurgique de création et de re-création, en ayant la possibilité de ressusciter. On peut y lire le pouvoir de la poésie de transfigurer le réel. Le poète se réserve la possibilité d'agir en répétant « il me suffit », il se pose en être supérieur pour avoir développé une connaissance absolue des êtres.

Apollinaire, dans ses poèmes symbolistes, multiplie les figures d'êtres désignés comme :

Maraudeur étranger malheureux malhabile
 Voleur voleur que ne demandais-tu ces fruits
 Il pleure il est barbare et bon pardonnez-lui
 LARRON
 Je confesse le vol des fruits doux des fruits mûrs (ALC Le Larron91).

Le larron, voleur de fruits, représente le poète, lui aussi voleur du monde et de ses richesses tandis que l'ermite tente de suivre le parcours du Christ et révèle l'absurdité de ce mode de vie pour une découverte du monde. Apollinaire se met en scène comme prophète :

Voici s'élever les prophètes
 Comme au loin des collines bleues
 Ils sauront des choses précises
 Comme croient savoir les savants
 Et nous transporteront partout (CALL ONDES172).

Il énonce au futur l'avènement d'une nouvelle ère dominée par les prophètes. Le pluriel employé suggère un rôle partagé par des générations. Enfin le poème « Zone » en tête du recueil *Alcools* s'achève sur le lever du jour suivant :

Tu marches vers Auteuil veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée
Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance
Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances (ALC Zone44).

Apollinaire envisage le retour chez lui où l'attendent les fétiches, alors que le poème commence par l'évocation de l'enfance du Christ. Il applique à ces croyances « inférieures » la qualité du Christ, il ne s'agit pas d'un seul dieu mais de plusieurs.

Le monde moderne, dans sa diversité, offre une variété de croyances inférieures mais adaptées au monde moderne trivial. Ces figures tendent à remplacer un christ absent, représentant un rival potentiel dont la parole s'avère inadaptée au monde moderne.

3. 1. 2. 3. Le sacrifice.

Apollinaire, Cendrars et Maïakovski, dans leurs références à la Bible, font fréquemment allusion à la passion du Christ représentant le sacrifice absolu. De même la poésie romantique lui fait une place comme le montre Jean-Louis Joubert :

Quand cette imagerie sanglante se souvient que le pélican, pour l'iconographie chrétienne, est symbole du Christ ; elle fait du poète l'être qui se sacrifie sur l'autel des mots, offrant le spectacle de ses souffrances pour l'édification (ou la délectation) des lecteurs. Le poème devient le lieu de la mise à mort du poète. Ce thème a connu de nombreux, sombres et parfois superbes développements. Mais à l'époque romantique, il sert surtout à souligner comment la poésie se nourrit du biographique¹⁰⁵².

La souffrance du Christ éprouvée sur la croix est exemplaire et porte une signification forte de sacrifice et de don de soi absolu. Cette thématique se retrouve chez Apollinaire comme le souligne Karina Chianca :

Le poète compare sa douleur d'amour à celle endurée par le Christ, qui a souffert le martyre pour sauver l'homme. Par sa souffrance, il accède au royaume éternel de Dieu. Guillaume Apollinaire lui aussi veut atteindre la divinisation par la souffrance de sa passion amoureuse et par la connaissance. Ce désir vient rejoindre la faute originelle commise par Adam et Eve. Dans la Genèse, le serpent dit à Ève qu'après avoir mangé le fruit, leurs yeux s'ouvriraient et ils deviendraient comme des Dieux. Dieu donne pouvoir de créer, ce que le poète lui aussi désire et accomplit. Ce désir de divinisation est déjà présent dans la Bible¹⁰⁵³.

¹⁰⁵² Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, op. cit., p. 52.

¹⁰⁵³ Karina Chianca, *L'amour en échec : Lyrisme et mélancolie chez Guillaume Apollinaire et Vinicius de Moraes*, op. cit., p. 55, 56.

En utilisant cette image de souffrance, Apollinaire actualise sa propre souffrance et la fait accéder à un statut supérieur. La souffrance du Christ constitue une métaphore et un langage propre à l'expression de l'indicible. Cendrars l'utilise dans une métaphore de la guerre comme le remarque Yvette Bozon-Scalzitti dans le roman *La main coupée* :

La Passion qu'est la guerre ne mène pas la reconquête du Paradis perdu. C'est qu'elle est une Passion infernale, strictement et terriblement humaine, l'envers même de la Passion divine : son emblème est ce Christ pendu « *la tête en bas, raccroché par le pied à sa croix* » (346), qui, bien loin de sauver Cendrars coupable de l'avoir photographié, le condamne la prison. La guerre est un calvaire sans fin. [...] Cendrars assimile explicitement son excellent de la guerre à une Passion : la Légion lui fait « *boire [le] calice jusqu'à la lie* » (413) joue lui-même le rôle du Christ portant sa croix, mais d'un Christ insoumis, quand, dénommé « La Croix », mourant de soif, il porte sur son dos, en « *ahannant, sacrant, jurant, chantant, tombant sur les genoux, se prenant les pieds dans les taupinières, se relevant* », l'Allemand blessé qui l'arrose de son sang ; mais l'Allemand, mourant de soif lui aussi, autant qu'une croix est un frère de Passion : « *Et nous voici partis l'un portant l'autre* » (361). Car l'enfer est partout¹⁰⁵⁴.

Mais l'absurdité de l'action sans gloire du sacrifice révèle l'inutilité même de la passion. Y a-t-il l'espoir d'une renaissance ? La question divise. Claude Bégué et Pierre Lartigue montrent le sens d'un sacrifice qui n'est pas inutile :

Le sang de la décapitation est ainsi le signe de la mort du christianisme dans le monde moderne. [selon l'interprétation rapportée ici de M.-J. Dury de « *Soleil cou coupé* »] [...] Les nombreuses allusions qu'Apollinaire fait au martyrologe ou à la Passion du Christ peuvent être, dans une certaine mesure, mises en parallèle avec le sacrifice du héros – poète et sa renaissance dans un monde nouveau. Le martyr par le choix des « quarante de Sébaste » de *La Chanson du Mal-Aimé*, qui préfèrent mourir sur un étang gelé plutôt que renier leur foi, symbolise essentiellement la fidélité du Mal-Aimé à celle qui l'a abandonné ; on peut remarquer cependant, dans le contexte immédiat, la référence au « soleil de Pâques », moment de renouveau, et aussi temps de la Passion. De même *Zone*, mais surtout la septième partie des *Fiançailles*, contiennent des rappels précis de la mort et la résurrection de Jésus ; et ce dernier poème célèbre encore l'abandon volontaire au passé, les « cadavres des jours », la mort du poète qui « arrive en sifflant comme un ouragan ». Dans un poème *Un soir*, les allusions au suicide de Juda et aux centurions jouant aux dés les vêtements de Jésus amènent l'image de la résurrection du martyr [...] ¹⁰⁵⁵.

Claude Bégué et Pierre Lartigue voient ici un cycle de « mort-renaissance ». Pour Apollinaire le sacrifice est nécessaire, c'est-à-dire la mort du christianisme dans un monde qui n'est plus adapté. Laurent Fourcault rappelle le contexte historique :

Parvenant à l'âge adulte au début du XX^e siècle, Apollinaire aura connu la fin d'un monde - auquel la guerre de 14 allait donner le coup de grâce - le début d'un autre. À cette constance historique majeure s'ajoute, on l'a compris, cette détermination personnelle que l'homme, se sentant dépourvu de toute assise, ne pouvait s'inscrire dans une filiation, une continuité. Ces deux causes se combinent pour produire l'impression, très sensible dans *Alcools*, d'un monde qui s'éloigne inévitablement dans le passé, se vide sa substance, s'éteint¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁵⁴ Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, op. cit., p. 177.

¹⁰⁵⁵ Claude Bégué, Pierre Lartigue, *Apollinaire Alcools*, op. cit., p. 57, 58.

¹⁰⁵⁶ Laurent Fourcault, *Alcools Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 52.

Le monde d'avant 1914 est détruit. Cette Apocalypse laisse l'impression d'une perte d'une certitude.

C'est l'après 1914 qui reste à définir, à formuler par un langage neuf. La vision de Cendrars montre ce constat de manque dans une vision chrétienne et profonde de la mort. Marie-Paule Berranger en montre tout le pessimisme : « [...] *Les Pâques* ont accouché d'une résurrection dans un monde sans rédemption [...] ¹⁰⁵⁷ ». L'écriture en instaurant le *je* poétique a également créé le poète nouveau, celui qui constate la destruction pour renaître dans un cycle répétitif. L'écriture refait le processus du sacrifice-résurrection. Mais pour Cendrars il n'y a pas de rédemption.

Cependant Laurence Guyon propose une interprétation placée sous le signe de Dionysos :

Le morcellement de la figure christique va dans le sens d'une auto-interprétation de soi non pas comme un avatar de Jésus (destiné à ressusciter dans le tombeau de l'écriture autobiographique) mais comme une nouvelle incarnation de Dionysos (mis en pièces par les Titans et dont les morceaux, conformément à la pensée nietzschéenne de l'Éternel Retour, sont amenés à renaître de la destruction, comme le phénix renaît perpétuellement de ses cendres). Il y a dans ces effets de miroir, dans cette diffraction de la lumière, dans ce morcellement des figures mises en jeu par l'écriture, une réactualisation du pseudonyme que Cendrars s'est choisi dans sa jeunesse. L'écrivain se glisse tout naturellement dans une suite de personnages évangéliques réunissant tous les acteurs du mystère pascal, mais c'est tout le mystère qui se fait désespérément attendre et s'évanouit au profit d'une autre théorie métaphysique. L'ambiguïté de la figure christique, qui fuit de personnages en personnages pour finalement ne jamais ressusciter dans le tombeau de l'écriture, renvoie aux croyances eschatologiques cendrarsiennes et à l'idée d'un temps nietzschéen ne progressant pas vers l'avènement de Seigneur¹⁰⁵⁸.

La figure du Christ n'est plus une mais plurielle, dans une perspective de potentialités que l'écriture pourra mettre en œuvre. Mais Laurence Guyon le suggère en définissant l'impossibilité de dire l'unité de l'être car elle n'existe pas. Cendrars prend le parti d'une écriture qui n'est autre qu'un champ de possibles. En effet, le poète s'inscrit dans le monde comme l'analyse Claude Leroy :

L'enjeu pour lui d'une révolution était moins politique que messianique, dès *Le Transsibérien*, qui évoque l'autre révolution russe, celle de 1905 :

Je pressentais la venue du grand Christ rouge de la révolution russe... (I21)

Dans la surimpression des deux révolutions d'octobre, se décèle peut-être un peu de la joie rapportée par Szitty, mais surtout un indice de la nature messianique de sa propre révolution qui, elle, serait restée fidèle à ses origines christiques. L'expérience de 1917, excédant les limites de la littérature, entend être le levier d'une révolution générale. Le poète blessé – Christ de la modernité – identifie sa brisure au corps sanglant du monde moderne, deux fois déchiré : d'abord, pour son malheur, et c'est la Grande Guerre ; puis, pour sa délivrance, et c'est la révolution russe. Dans sa mutilation glorieuse, le corps du poète est le microcosme du monde et le théâtre de sa naissance¹⁰⁵⁹.

¹⁰⁵⁷ Marie-Paule Berranger, « *Du monde entier au cœur du monde* » de Blaise Cendrars, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁵⁸ Laurence Guyon, *Cendrars en énigme : Modèles mystiques, écritures poétiques*, *op. cit.*, p. 200, 201.

¹⁰⁵⁹ Claude Leroy, *La main de Cendrars*, *op. cit.*, p. 29.

Le poète ressent le monde à travers lui. Une forme d'expiation et de passion du monde sont prises en charge par le poète.

À travers la Passion ou sa propre passion, le poète donne à lire une Apocalypse d'un monde qui ne s'offre que dans une dimension de sacrifice renouvelé. L'écriture poétique est une écriture de la destruction, du possible et du désir de nouveauté. Henri Meschonnic confronte Apollinaire et le Christ :

Vivant d'un monde fabuleux, Apollinaire est le voyant d'une Apocalypse moderne. D'où le rôle primordial du regard dans *Alcools*. Le regard est souvenir. [...] La métaphore de l'aigle dans *Un soir* est une métaphore inversée, retournée, et une réalisation extrême de la tendance apocalyptique chez Apollinaire, sous une forme plus proche des sources que dans *Onirocritique*. [...] En effet, l'aigle est la métaphore de l'ange¹⁰⁶⁰.

Le poète se voit contaminé par la souffrance du Christ. Il réclame l'implication du lecteur. Maïakovski procède à une mise en scène du moi et de la foule assistant au spectacle du sacrifice du Christ pris en charge par le poète:

Gens de l'avenir !
O ma sainte vengeance !
A nouveau
au dessus de la poussière des rues
élève la foulée des vers !
Je déverserai
dans une confession
mon cœur plein jusqu'au bord !
Qui êtes-vous ?
Moi, voilà :
je ne suis
tout entier,
que douleur et meurtrissure. (V12-30 Pour tout ça247)

Le *je* est placé dans un système d'opposition avec un « vous ». Le poète se définit par une métonymie de la douleur qui succède à une question interpellant un lecteur peut-être indifférent encore au geste du poète. Maïakovski accède au statut de poète par l'expression spectaculaire du geste du sacrifice.

Le voyage et l'errance sont deux motifs qui reviennent fréquemment dans les œuvres de Cendrars, Maïakovski et Apollinaire. Ces parcours hasardeux dans le cadre de la ville s'apparentent au parcours du Christ jusqu'au sacrifice.

Les Pâques de Cendrars offrent ce parallèle entre la déambulation de Cendrars et le cheminement du Christ :

L'aube tarde à venir, et dans le bouge étroit
Des ombres crucifiées agonisent aux parois.

C'est comme un Golgotha de nuit dans un miroir
Que l'on voit trembloter en rouge sur du noir.

¹⁰⁶⁰ Henri Meschonnic, *Pour la poétique. III, Une parole écriture*, op. cit., p. 69-71.

La fumée, sous la lampe, est comme un linge déteint
Qui tourne, entortillé, tout autour de vos reins.

Par au-dessus, la lampe pâle est suspendue,
Comme votre Tête, triste et morne et exsangue. (Pâq12)

Il opère un va-et-vient entre l'épisode qu'il vit dans ce New York nocturne et la souffrance du Christ par un effet de contamination de la tristesse et de la douleur alors que l'aube ramène le monde et le poète à la modernité. La descente dans New York et ses bas-fonds est le reflet de l'envers du cheminement du Christ et apparaît comme une nécessité pour faire naître le poète. La notion de sacrifice se retrouve dans la *Prose du Transsibérien* :

Nous sommes les culs-de-jatte de l'espace
Roulant sur nos quatre plaies
On nous a rogné les ailes
Les ailes de nos sept péchés
Et tous les trains sont les bilboquets du diable (PR27).

Cendrars généralise, en se l'appropriant, la souffrance du Christ grâce à un « nous » collectif. Il prend en charge la douleur du monde et acquiert ainsi son statut de poète. La douleur s'exprime par l'image de l'âme dans *Les Pâques* :

Mon âme est une veuve au pied de votre Croix.

Mon âme est une veuve en noir, - c'est votre Mère
Sans larme et sans espoir, comme l'a peinte Carrière. (Pâq6)

L'âme du poète métonymiquement désignée par « veuve » est comparée à Marie. Mais la chambre qui suggère les images de « veuve » et de « noir » détruit tout espoir de résurrection du Christ. Cendrars remet en question l'élément fondamental de la croyance chrétienne et se substitue en tant que poète-prophète à une croyance qui ne serait qu'un leurre.

Maïakovski met en scène son propre sacrifice notamment dans *L'Homme* :

« Celle du quarante-deux
où l'a-t-on fourrée ? »
« Il y a une légende :
elle se serait jetée après lui
par la fenêtre.
Ils gisaient,
corps en croix. » (PO1-H263).

Il reprend de manière provocatrice les étapes de la vie du Christ dans le poème intitulé *L'Homme*, un homme qui symboliquement prend la place du Christ. Maïakovski crée poétiquement un destin dont l'épisode clé est la mort terrestre, figurée par un suicide du poète « tombé les bras en croix », comme la représentation du don de soi absolu. Ce sacrifice personnel se retrouve dans ces vers :

Est ce vous

qui comprendrez pourquoi,
serein,
sous une tempête de sarcasmes,
au dîner des années futures
j'apporte mon âme sur un plateau ? (PO1-VMT27)

La question essentielle posée par ces situations est l'hypothétique réception par les contemporains de la valeur de ce geste. Va-t-on comprendre et alors apprécier le sacrifice fait par le poète ? Toute l'inquiétude maïakovskienne se lit dans ses vers. L'âme déchirée est une métonymie du poète qui illustre concrètement la charge douloureuse et l'angoisse du poète de ne pas être compris. L'âme est montrée comme morcelée. On relève un phénomène d'arrachement : l'âme, dans sa variante lyrique le cœur, est extraite du corps et offerte en don ou encore Maïakovski la transforme matériellement en drapeau. L'âme est morcelée, dans un principe de division et disséminée dans la ville, réceptacle d'une douleur insupportable. L'âme est le prolongement de l'être plus que spirituel pour Maïakovski, c'est paradoxalement la matérialisation de la sensibilité, vue comme un organe physique.

Apollinaire établit aussi son rôle de poète comme don de lui-même en acceptant une errance définie comme un retour sur lui-même et son passé :

J'ai hiverné dans mon passé
Revienne le soleil de Pâques
Pour chauffer un cœur plus glacé
Que les quarante de Sébaste
Moins que ma vie martyrisés ALC La Chanson du Mal-Aimé47).

Le mouvement inverse au temps qui passe revient à une plongée en soi-même. Le poète cherche une lecture de son parcours en le remontant en sens inverse. « Zone » illustre bien ce mouvement qui va s'avérer douloureux. Il s'agit pour Apollinaire d'accepter un renoncement. Le motif du brasier reprend l'idée de sacrifice nécessaire :

Une brume qui vient d'obscurcir les lanternes
Une main qui tout à coup se pose devant les yeux
Une voûte entre vous et toutes les lumières
Et je m'éloignerai m'illuminant au milieu d'ombres
Et d'alignements d'yeux des astres bien-aimés (ALC Cortège74).

Le mouvement d'errance assuré par le verbe « s'éloigner » dans un vers qui débute par la conjonction « et » est liée au bûcher. Le poète Phénix accepte un sacrifice qui mène à une résurrection symbolique en tant que poète, source de lumière, éclairant le monde qui l'entoure. Apollinaire construit le parcours d'un être désigné dans sa relation au monde moderne.

Plus encore le sacrifice symbolique prend la forme, comme pour Maïakovski et Cendrars, d'un morcellement de lui-même :

Le cortège passait y chercher mon corps
Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même

Amenaient un des morceaux de moi-même (ALC Cortège75).

Le corps est d'abord mis en morceaux, comme sacrifice. Ce corps reconstruit, comme un acte de poétisation du réel, sert à former toutes les choses, comme le corps du Christ, dans une communion. L'image du créateur se substitue à l'homme. Il est à noter que ce sont les autres qui reconstruisent le poète, qui reprend possession du monde comme prophète et guide.

Mais la parole profère, par la violence, la disparition d'un modèle absolu.

Cendrars exprime une prédilection pour l'Apocalypse. Sa poésie, toujours sur un fil d'équilibriste, ressasse les images de destruction :

Soleil lunes étoiles
Mondes apocalyptiques
Vous avez encore tout un beau rôle à jouer 'Pa61).

L'énumération de mondes apocalyptiques permet de dire ce qui n'est pas ou plus précisément ce qui n'est plus donnant à la poésie un rôle de reconstruction, à la manière du scénario *La fin du monde, filmée par l'Ange N.-D.*, qui montre, dans un double mouvement, la destruction du monde et l'annulation de cette destruction par un retour en arrière. Cendrars oscille toujours entre création et déconstruction. La parole poétique sert de témoignage de sacrifices :

J'ai vu dans les lazarets des plaies béantes des blessures qui saignaient à pleines orgues (PR31),
Et c'est une partie de lui-même. Son aise. La cote il s'est arraché. Une œuvre mortelle, blessé d'amour, enceinte.
Christ
Vie crucifiée dans le journal grand ouvert que je tiens les bras tendus (19PO65).

Cendrars insiste, par la présence du « je », sur sa qualité d'observateur de la douleur du monde en se posant, comme pourrait le suggérer la formule ambiguë « Je suis l'autre » (19PO66), comme nouveau Christ.

La parole poétique selon Maïakovski exprime l'action et la révolte révolutionnaire. Pour cela elle véhicule une violence initiée par le poète. Il se place en concurrence avec Dieu :

A toi
qui hurles :
« je détruirai,
je détruirai tout ! »
à toi qui découpes la nuit entre les corniches ensanglantées,
je lance un défi,
moi
qui ai gardé une âme impavide ! (V12-30 Moi et Napoléon151, 153)

Pour Maïakovski il s'agit de transmettre le cri en supplantant le Christ par sa parole de poète sacrifié. Mais l'absurdité voire l'inutilité affleure toujours ce mouvement de révolte. Il possède cette conscience de l'échec possible mais il montre dans cette comparaison :

Voilà pourquoi je suis monté au Golgotha des amphithéâtres de Petrograd, de Moscou,
d'Odessa et de Kiev,
et il n'était personne
qui ne criât :
« Crucifiez-le ! » (PO1-NP89),

la capacité à affronter les autres pour tenter de les convaincre. Enfin l'écriture a le même rôle
que la crucifixion :

Opère,
magie égale à la crucifixion.
Voyez,
je suis fixé au papier
par les clous des mots. (PO1-FV137),

le poète, dans son poème, est comme prisonnier d'une éternelle exemplaire souffrance. Mais
ce lyrisme s'accompagne de blasphème et d'ironie.

Ainsi Apollinaire montre le désir d'acquérir un pouvoir de démiurge :

Habituez-vous comme moi
A ces prodiges que j'annonce
A la bonté qui va régner
A la souffrance que j'endure
Et vous connaîtrez l'avenir (CALL ONDES176).

Il y montre la capacité à changer de forme pour un statut divin. L'opposition entre la bonté et
la souffrance révèle que les miracles annoncés ne peuvent arriver sans un sacrifice
douloureux. Ces prodiges concernent l'avenir. Apollinaire est tout entier tourné vers cet
avenir qu'il prédit et qui est préparé par une plongée dans le passé, clé de la connaissance.

Le monde moderne est investi, pour Apollinaire, Cendrars et Maïakovski, d'une figure
christique qui renonce à son unité originelle pour une pluralité de figures mises en œuvre par
l'écriture. Le poète, dans une tradition poétique, prend en charge le sacrifice comme condition
de renaissance du monde et laisse entrevoir une crise.

3. 2. Crise du moi.

La confrontation au monde s'affirme dans la dialectique que nous avons vue entre
fascination, voire appétit et inquiétude. La potentialité d'un échec dans la connaissance et la
constitution d'une identité poétique se traduit par l'exploration intérieure qui met à l'œuvre
l'impossibilité des poètes à dépasser un mouvement de chute.

3. 2. 1. L'expression de la souffrance.

L'expression de la souffrance passe par le constat d'une poésie qui ressasse la
souffrance dans la tradition d'un épanchement mais aussi dans la perspective plus moderne de

l'expression d'une sensibilité à l'épreuve du monde qui passe par l'exploration intime des sentiments et le langage du corps.

3. 2. 1. 1. L'exacerbation des sentiments.

Comment concilier l'impersonnalité de la poésie à la fin du XIX^e siècle et l'expression des sentiments poétiques? L'épanchement des sentiments comme exploration d'une intériorité est plus caractéristique du romantisme comme le montre Bruno Viard avec l'article « Dépression » :

Sans doute le spleen romantique, comporte-t-il deux entrées, la grande dépression collective propre aux lendemains de la Révolution, la « petite » dépression personnelle propre à certains caractères. Causes historiques et causes personnelles s'additionnent et même se multiplient pour produire le spleen romantique. La dépression est l'expression d'une perte insurmontable, d'un deuil non fait¹⁰⁶¹.

Le romantisme a favorisé l'épanchement lyrique des sentiments, ouvrant la voie à une introspection qui met en texte la confusion des sentiments. Le terme de dépression s'explique par des causes distinctes extérieures et intérieures. Ceci laisse entrevoir le rapport du poète avec la société, par la place qu'il occupe, et le monde. L'état mélancolique des romantiques trouve un prolongement au début du XX^e siècle. Le monde en perpétuel progrès et mouvement induit une incertitude et une inquiétude favorables à l'exploration d'une intériorité menacée.

Apollinaire a ainsi exprimé des sentiments qui laissent entrevoir un état dépressif comme l'analyse Anne Clancier :

Dans le poème *Dans l'abri-caverne (Calligrammes)*, Apollinaire nous donne une description exacte d'un état dépressif :

« Moi j'ai le soir une âme qui s'est creusée qui est vide
On dirait qu'on y tombe sans cesse et sans trouver de fond
(...) »

Dans ce grand vide de mon âme il manque un soleil il manque ce qui éclaire ».

Mais le poète lui-même nous rassure, il sait que ces états sont temporaires :

« C'est aujourd'hui c'est un soir et non toujours
Heureusement que ce n'est que le soir ».

Ce serait une erreur d'interpréter, dans une œuvre littéraire, des thèmes ou des réseaux témoignant d'une régression comme des signes de névrose ou de psychose. Le Moi de l'artiste jouit d'une souplesse, d'une flexibilité particulière qui lui permet de régresser, de saisir les fantasmes répondant à des stades archaïques de l'organisation de sa personnalité, puis de les intégrer dans une œuvre hautement élaborée.

La fonction créatrice, enfin, a été salvatrice pour Apollinaire. Elle lui a permis de résoudre ses conflits en se sentant accepté par ses lecteurs¹⁰⁶².

L'état dépressif décrit ici par la récurrence du mot « vide » témoigne d'une préoccupation du poète. Devant le non-sens que représente la guerre, l'individu mesure le vide de son être. La

¹⁰⁶¹ Bruno Viard, *Les 100 mots du romantisme*, Paris, Presses Universitaires de France « Que sais-je ? », 2010, p. 44.

¹⁰⁶² Anne Clancier, *Guillaume Apollinaire : les incertitudes de l'identité*, op. cit., p. 52.

« fonction créatrice » est sollicitée dans le comblement de ce vide angoissant. Apollinaire, Cendrars et Maïakovski signifient également leur présence au monde par l'expression de la douleur. Jean-Pierre Moussaron rapporte le thème de la douleur :

Or, parmi les pages d'écrivains, poètes ou philosophes qui ont médité sur la douleur, l'une des plus profondes (me) paraît être celle de Heidegger, dans sa conférence « La Parole », ou, celui-ci, à propos d'un poème de George Trakl, traite de la douleur originaire de l'étant dans sa jointure au monde : « Mais qu'est-ce que la douleur ? La douleur déchire. Elle est le déchirement. Mais elle ne déchire pas en lambeaux éparpillés. La douleur disjoint assurément, elle distingue, mais de telle sorte que du même coup elle tire tout à soi, rassemble tout en soi. En tant que distinction rassemblante, ce déchirement est le tir qui, comme trait premier ouvrant d'un coup l'espace, signe et ajointe ensemble ce qui est tenu à distance dans la Dis-jonction. La douleur est ce qui joint dans le déchirement qui distingue et rassemble. La douleur est la jointure du déchirement. Elle est le seuil. Elle apporte l'entre-deux, le milieu des deux qui sont en elle dis-joint. » [*L'Acheminement vers la parole*]

Au procédé de la douleur ainsi décrit ressemble la forme même qui ajointe le texte des *Petits poèmes en prose* dans l'entre-deux discursif du poétique exténué et du narratif morcelé¹⁰⁶³.

Le monde que les poètes appréhendent est fait de discontinu et d'une tendance au fragment, il offre donc une situation de « déchirement ». La douleur comme « jointure » fait naître une sensibilité qui confronte l'être aux situations de tension et qui génère le risque d'un éclatement du sujet. Le poète, arpenteur du monde moderne, est confronté à des situations où est mise en jeu cette sensibilité comme Maïakovski. Claude Frioux l'exprime ainsi :

La clé de cette unité nous est donnée par le tempérament même du poète. Nous découvrons un homme dont l'émotion intense est le comportement ordinaire et premier à l'égard de la réalité. Le moment contemplatif fait presque toujours défaut. La vie de Maïakovski est tout entière rythmée par les mouvements de sa sensibilité¹⁰⁶⁴.

Claude Frioux met en valeur l'extrême sensibilité du poète mise en scène. Angelo Maria Ripellino montre bien que Maïakovski développe la thématique de la douleur par son attitude de sympathie à l'égard des individus qui souffrent :

Il s'entoure d'infirmités, se penche sur les malades, se sent coupable de toute la souffrance du monde, comme le héros d'un récit fantastique de Léonid Andréïev qui a frappé l'imagination de plus d'un écrivain, et en particulier celle de Blok. Nous voulons parler de *La Vie de Vassili Fivéïski* (1903), qui est l'histoire d'un malheureux pope poursuivi par le malheur, sur lequel les hommes se déchargent de leurs péchés de leurs souffrances. [...]

De même, Maïakovski rassemble les larmes de ceux qui souffrent, mais il ne peut les secourir, il ne peut porter sur ses épaules le poids écrasant de toutes les affections des hommes¹⁰⁶⁵.

Les poèmes de Maïakovski montrent beaucoup de personnes en souffrance. Le poète prend en charge cette douleur¹⁰⁶⁶. Le contexte des lieux et les personnages favorisent l'expression de la

¹⁰⁶³ Jean-Pierre Moussaron, « Vers la ruine du poétique », *op. cit.*, p. 106.

¹⁰⁶⁴ Claude Frioux, *Maïakovski par lui-même*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁶⁵ Angelo Maria Ripellino, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, *op. cit.*, p. 54, 55.

¹⁰⁶⁶ Lili Brik met en valeur l'idée d'une culpabilité :

« L'idée dostoïevskienne de culpabilité me vint à l'esprit peu après la mort de Volodia. Michael Levidov me raconta qu'il avait rencontré Maïakovski par hasard à la Maison de la Herzen, en mars 1930. Ils étaient tous les deux attablés et Lévidov lui demanda pourquoi il était triste. Maïakovski répondit qu'il avait de la peine pour les

douleur. Apollinaire inscrit aussi l'expression des sentiments dans un contexte. On ne peut pas parler de culpabilité comme pour Maïakovski et Karina Chianca propose l'idée d'une lutte :

Dans ce climat de tristesse et de perte, les blessures sont ouvertes et la mort semble proche. Le sang porte aussi le contraste de la chaleur de la vie de l'approche de la mort. La passion amoureuse est située entre deux pulsions : celle de la vie, ou Eros, et celle de la mort, ou Thanatos¹⁰⁶⁷.

Le poète constate, dans le déroulement du poème, la tension entre le moi poétique et le monde. Laurent Fourcault propose une lecture symbolique de « La Chanson du Mal-Aimé » :

Tel est le fondement, implicite mais logique, de ces étranges épées : si elles sont « de mélancolie », c'est bien parce qu'elles sont loin du *fourreau*. Mais l'épée, c'est aussi une métaphore du stylo, ce qui renvoie à la structure mélancolique de l'écriture, en tant qu'elle crée un monde factice qui se développe sur la négation et l'absence du monde véritable¹⁰⁶⁸.

La poésie d'Apollinaire ressasse le vide et l'absence dans la thématique amoureuse et aussi dans l'appréhension du monde. Le vide revient de façon insistante et ramène à cet état dépressif, l'écriture suggère les variations d'une sensibilité qui oscille entre satisfaction et manque.

Pour Maïakovski, la douleur s'inscrit dans l'écriture, la douleur est déréalisée puis métaphorisée comme le suggère Angelo Maria Ripellino :

Le héros du poème, emprisonné dans sa chambre passionnément désireux d'entendre la voix de sa bien-aimée, saisit le téléphone, comme un naufragé se cramponne à une épave ; mais la bien-aimée refuse de lui parler. Alors un transport monstrueux de jalousie le transforme en ours. L'ours souffre, verse des torrents de larmes qui forment un fleuve. Sur la banquise de son oreiller, le héros devenu plantigrade navigue vers le passé et il se reconnaît sur la Néva sous les traits de « l'homme de sept ans avant », repoussé lui aussi par sa bien-aimée. Ce dernier, attaché à un pont par des cordes - qui ne sont autres que des vers - crie au secours. Le héros s'éloigne de la Néva pour chercher de l'aide et, flottant sur le fleuve de ses propres larmes, il parvient jusqu'à Moscou qui est recouverte de neige. [...] L'« homme de sept ans avant » continuera à souffrir seul pour tous ceux dont la passion est bafouée par le caprice des philistins. Dans son délire, le héros se retrouve en haut du clocher « Ivan Vélik » (notons ici l'influence des films d'aventures) ; en bas, une foule de petits-bourgeois l'assiègent et le provoquent en duel ; ils crient à son adresse : « Tu es notre ennemi séculaire. On en a déjà eu un comme ça, un hussard », faisant allusion à Lermontov, et ils lui tirent dessus avec des pistolets, des fusils, des revolvers, à une distance de cent pas, de dix pas, de deux pas, et finalement à bout portant¹⁰⁶⁹.

L'« homme d'il y a sept ans », double du moi poétique est un être de papier convoqué par l'écriture et incarnation virtuelle des sentiments hyperboliques du je poétique. Plusieurs critiques ont vu dans le tempérament de Maïakovski une explication. Claude Frioux montre

hommes, pour tous les malheureux. Et encore une fois il parla d'une mendiante à qui il avait refusé quelques sous plusieurs années auparavant ». Lili Brik, *Avec Maïakovski : entretien avec Carlo Benedetti*, op. cit., p. 93.

¹⁰⁶⁷ Karina Chianca, *L'amour en échec : Lyrisme et mélancolie chez Guillaume Apollinaire et Vinicius de Moraes*, op. cit., p. 49.

¹⁰⁶⁸ Laurent Fourcault, *Alcools Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 54.

¹⁰⁶⁹ Angelo Maria Ripellino, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, op. cit., p. 198, 199.

un caractère contradictoire : « énigmatique, étrangement contradictoire », « un tempérament exalté prompt aux émotions extrêmes », « enclin aux dépressions fréquentes, brusques, exaspérées, motivées souvent par des causes anodines¹⁰⁷⁰ ».

Cendrars partage avec Maïakovski et Apollinaire l'expression de la souffrance inscrite dans le poème. Cependant cette idée de souffrance est issue de l'écriture. Cendrars se place dans l'optique d'une absence d'écriture. La notion d'échec est ressassée par Cendrars qui envisage la dépression dans le manque et l'inanité de l'écriture poétique.

L'angoisse ressentie et analysée offre un contexte propice à une aggravation de l'état mental marqué par la douleur dont l'intensité ne cesse de croître. Cendrars observe les effets d'une crise amenée par un climat de tristesse dû à la solitude extrême qui traduit une perception accrue du « vide » comme il l'exprime à plusieurs reprises :

La télégraphie sans fil
On danse avec les genoux dans les pelures d'orange et les boîtes de conserve vides (Pa48),
Esquisses, dessins, des œuvres frénétiques
Et des tableaux...
Bouteilles vides (19PO73),
Je voudrais m'être vidé
Comme toi
Après ton accouchement (19PO83).

Le vide est observé parmi des objets mais il également souhaité comme une forme d'abandon. Cependant dans *Les Pâques* le profond sentiment d'abandon se traduit par la confrontation à un dieu absent et active le désespoir grandissant. Nulle issue favorable ne peut clôturer la déambulation. Au contraire les sentiments de douleur suivent une gradation dont l'aboutissement est le paroxysme de la crise vécue dans l'enfermement d'une chambre d'hôtel anonyme. On mesure l'ambivalence de Cendrars dans la fascination mêlée de peur qu'il ressent pour le vide.

La *Prose du Transsibérien* voit le même phénomène se reproduire, le début du poème met en valeur l'appétence optimiste de l'apprenti-bourlingueur pour le monde qui s'offre à lui. Mais le déroulement du voyage dans la Russie tourmentée voit apparaître conjointement le bilan désabusé du poète qui affirme les sentiments puissants que les multiples voyages ne peuvent contenir et une tension croissante que le voyage entretient sans cesse. Les manifestations de profonde angoisse s'expriment physiquement sur les personnages, comme autant de miroirs pour Cendrars qui projette ses propres sentiments sur les personnes et les pays traversés, créant un climat d'inquiétude que le voyage orchestre et que le poème met en scène et en mots :

¹⁰⁷⁰ Claude Frioux, Introduction, dans Vladimir Maïakovski, *Lettres à Lili Brik* (1917-1930), traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1969, p. 12, 13.

Ce soir pourtant je pense à Vous avec effroi. (Pâq6),
Et j'ai perdu tous mes paris
Il n'y a plus que la Patagonie, la Patagonie, qui convienne à mon immense tristesse, la
Patagonie, et en voyage dans les mers du Sud (PR24),
Les inquiétudes
Oublie les inquiétudes (PR25).

L'utilisation des hyperboles tente d'aller contre cette impression d'abandon dans un mouvement inverse.

Les grands poèmes de Maïakovski sont de même l'occasion d'affirmer avec force une sensibilité qui se vit et s'écrit sur un mode hyperbolique loin de toute mièvrerie lyrique et poétique que Maïakovski condamne fermement. La douleur, puissant sentiment, imprègne l'être physique tout entier comme l'expriment ses vers qui mettent en valeur l'adéquation entre la personne du poète et la souffrance dans un rapport de totalité, principe que Maïakovski a déjà employé. Le corps, sur lequel s'imprime la douleur, permet l'extériorisation de sentiments intimes dont l'intériorisation s'avère étouffante et insupportable. Le rôle de la poésie est de donner une épaisseur charnelle à un sentiment abstrait. Le lyrisme de Maïakovski veut matérialiser l'abstraction en concrétisant visuellement et physiquement le sentiment, source d'un lyrisme convenu. La poésie exprime donc l'être et l'action. Les grands poèmes illustrent la montée en puissance, telle une crise, d'une angoisse prenante dont le tissu poétique s'imprègne dans un phénomène d'expansion :

Et ma nostalgie grandit,
incompréhensible et angoissé,
comme une larme sur le mufler d'un chien qui pleure.
L'angoisse monte. (PO1-VMT37)

Au paroxysme de la crise, l'angoisse et la souffrance ont acquis le statut d'objets encombrants, embarrassants tel un poids. La suite du poème est constituée d'une course effrénée à la recherche d'une aide capable d'ôter cette douleur.

Écoutez,
je n'en peux plus.
Vous êtes bien, vous,
mais moi, comment faire avec cette douleur ? (PO1-VMT59),
Poitrine,
arrête l'avalanche du désespoir,
Fouille à tâtons dans le bonheur futur. (PO1-GM189),
Je m'enfuis.
Ombre torturée,
grand,
velu,
je descends le long du mur
baigné de lune. (PO1-H263)

Les métaphores et les hyperboles renforcent l'impression de vide qui affecte les poèmes de Maïakovski qui se met en scène dans l'incapacité d'assumer seul la douleur du monde et de trouver de l'aide.

Apollinaire fait aussi le bilan d'une tristesse ancrée profondément donnant une force tragique au poème. Le bilan effectué dans « Zone » rappelle l'amour malheureux et déçu comme source d'angoisse extrême. La peur de l'absence et du manque réactive la souffrance du mal-aimé. Le plus douloureux réside chez Apollinaire dans la confrontation entre l'amour heureux vécu ou les autres qui sont heureux en amour et un présent décevant par sa vacuité. L'angoisse génère une peur de l'absence d'amour. Ce qui est parti ne peut revenir :

L'angoisse de l'amour te serre le gosier
Comme si tu ne devais jamais plus être aimé
[...]
Je suis malade d'ouïr les paroles bien heureuses
Et l'image qui te possède eux fait survivre dans l'insomnie et dans l'angoisse (ALC Zone41),
Tu n'oses plus regarder tes mains et à tout moment je voudrais sangloter
Sur toi sur celle que j'aime surtout ce qui t'a épouvanté (ALC Zone43)
J'ai pensé à ces rois heureux
Lorsque le faux amour et celle
Dont je suis encore amoureux
Heurtant leurs ombres infidèles
Me rendirent si malheureux (ALC La Chanson du Mal-Aimé 47).

Le dialogisme que le poète tente d'instaurer avec autrui comme avec lui-même le renvoie à une solitude que rien ne vient combler.

L'idée d'un échec potentiel s'affirme dans ses poèmes comme la marque d'une relation au monde frappée d'inanité.

Cendrars perçoit avec acuité la possibilité d'un échec à ses entreprises. Déjà le voyage en transsibérien prend la tournure d'un voyage sans fin inquiétant dont le rythme accéléré semble échapper au poète qui subit mais ne maîtrise pas les événements qui se produisent. Ce constat peut s'appliquer à sa poésie. L'incapacité d'écrire, la mise en péril de la poésie même sont souvent suggérées par l'impression que le poète a d'être débordé. L'excès de sensibilité, de perception, de perméabilité au monde extérieur est constaté à plusieurs reprises, à tel point que Cendrars dresse un constat d'échec qui peut paralyser l'écriture. Dans le premier poème élastique :

Mes peintures me font mal
Je suis trop passionné
[...]
Il faut parfois crier

Je suis l'autre
Trop sensible (19PO65, 66),

cette impression de débordement se traduit par une accumulation de termes qui constituent chacun un vers, dans une expression très elliptique qu'un « trop sensible » vient clore, comme un imaginaire débridé qui s'exprime dans la confusion comme un trop-plein d'images que le poète, par l'écriture poétique, ne parviendrait pas à maîtriser. L'imaginaire ne pourrait se formaliser dans une poésie qui se laisse déborder. La déambulation et le voyage poétique prennent alors la forme d'une fuite au fur et à mesure qu'a lieu l'exploration des sentiments de douleur. C'est ainsi que prend naissance la thématique du voyage-fuite qu'illustrent les émigrants de New York. Cendrars semble comme attiré par des êtres marginalisés que la désignation montre comme des personnages en perpétuel mouvement. Ces personnes de différentes nationalités se côtoient, toutes représentent autant de miroirs pour le poète, tentation de fuite perpétuelle. La peur qui s'instaure dans la déambulation du poète transfigure cette marche en une fuite éperdue.

De même dans la *Prose du Transsibérien*, le voyage prend la forme d'une fuite. Le train semble pris d'un mouvement que rien ne peut arrêter, que l'homme ne contrôle plus. Métaphore d'un destin tourmenté, le transsibérien garde ses passagers prisonniers de ce voyage infernal, cadre d'une méditation du poète sur le temps et l'existence humaine. La force du pouvoir qu'exerce le voyage ininterrompu sur l'esprit échauffé provoque une démultiplication des locomotives. Ce n'est plus un train mais plusieurs qui s'enfuient, lancés à toute vitesse, objets incontrôlables traînant à leur suite « horizons et corbeaux ». Dans une atmosphère inquiétante et macabre les locomotives matérialisent, dans une image concrète, un certain état d'esprit proche d'une aliénation :

Dans les déchirures du ciel les locomotives en furie
S'enfuient (PR25),
Et j'ai vu
J'ai vu des trains de 60 locomotives qui s'enfuyaient à toute vapeur pourchassés par les
[horizons en rut et des bandes de corbeaux qui s'envolaient désespérément après
Disparaître
Dans la direction de Port-Arthur (PR31).

D'une fuite voulue à une fuite imposée, le poète met en image une angoisse existentielle prégnante que l'imaginaire du voyage exprime dans une continuité fidèle.

Maïakovski perçoit comme Cendrars au paroxysme de la crise, cette impression d'être submergé par des sentiments qui s'emparent de l'être tout entier. Le cœur doué d'un souffle de vie qui s'empare de l'être devenu impuissant à contrôler les événements. De même dans *Sur ça* les nerfs, extrait du corps, animés à leur tour, se dissocient du corps pris d'une sorte de folie qui échappe à tout contrôle, le milieu manifeste visuellement comme une mise en scène les sentiments intimes du poète qu'il ne peut contenir. Ces manifestations imagées constituent toujours une réponse sans réaction à un événement personnel vécu sur un mode tragique. Les nerfs galopent, car le poète sent son impatience qu'il a de communiquer avec la femme aimée

couronnée d'insuccès. Le refus de la femme aimée provoque fréquemment en retour une réaction de propension d'angoisse envahissant le poète qui ne maîtrise plus ce qui le submerge :

Le cordage
de la souffrance
est rude. (V12-30 De rue en rue⁷⁷),
J'oublierai l'année, le jour, la date.
je m'enfermerai seul avec une feuille blanche.
Opère, magie surhumaine
des mots transluminés par la souffrance. (PO1-FV131)

Ceci constitue un élément clé de l'imaginaire maïakovskien dans la décomposition d'un phénomène d'expansion de la douleur et de saturation des sentiments que l'écriture, en plus de mettre en scène, analyse. Le deuxième versant de la crise maïakovskienne se caractérise par une fuite ou plus précisément un départ. Seul, abandonné, pourvu du poids de la douleur, le poète n'envisage plus d'autre possibilité que de partir. L'éloignement théâtralisé apparaît comme le résultat d'une incompréhension majeure, élément dans l'univers imaginaire de Maïakovski. Le désespoir apparaît dans plusieurs poèmes avec un suspense : trouvera-t-il l'aide nécessaire à le sauver et à le délivrer ? Le pharmacien du poème *L'Homme* est sollicité. Dans le poème *Sur ça* la sollicitation de la bienveillance des proches, amis, femme aimée, prend un tour plus tragique encore car l'errance risque de ne jamais s'arrêter si personne n'accède à sa demande. Maïakovski envisage un cheminement sans fin et effrayant, sorte de châtiment qui le condamne à ne jamais trouver de réponse à la mesure du questionnement poétique.

Et moi,
avec ma charge,
j'irai,
trébuchant,
je me traînerai
plus loin
vers le nord,
là. (PO1-VMT61),
Pharmacien,
aide-moi
à projeter sans souffrance
mon âme
dans l'espace. (PO1-H235)

Le principe du dialogisme met en place la solitude définitive à laquelle est condamné le poète, puisqu'aucune réponse n'apporte de secours.

Apollinaire vit sur le mode de la durée la douleur et la mélancolie qu'il module au gré des évocations et des souvenirs. Chez Apollinaire l'angoisse ressentie génère peur et effroi. Il semble que le regard sur soi dans une expression de confrontation au miroir génère cette peur panique ou le regard sur autrui. « Zone » explore particulièrement ce sentiment dans le retour

sur soi qu'il expose. La convocation des souvenirs fait resurgir des images que le poète peine à évoquer. Le regard dans cette confrontation inévitable réactive l'angoisse car il suggère la perte irréductible.

La tension extrême observée dans ces poèmes montre le paroxysme d'un désespoir porteur d'une menace d'anéantissement.

L'imagination échauffée de Cendrars dans le voyage sans fin brouille les repères d'une représentation du monde réaliste pour une image de chaos. Les trains au pluriel et non plus seulement celui du poète se trouvent donc pris dans une confusion proche d'une apocalypse, les lignes ferroviaires se confondent en détruisant toute image rationnelle :

Voici que bruissent les orages déchaînés
Les trains roulent en tourbillon sur les réseaux enchevêtrés
Bilboquets diaboliques (PR29).

La confusion des plans et des espaces se perd dans un mouvement tout à fait irréversible et irrépressible. La poésie se laisse malmener au gré de ce mouvement, donnant l'impression que le poète ne maîtrise plus l'écriture qui s'autoengendre dans un jeu de sonorité. Si le train semble pris dans un mouvement que rien ne peut arrêter, il en est de même pour la poésie.

Pour Maïakovski la situation d'explosion et de nervosité extrême peut aussi mener à une menace puissante d'apocalypse. L'irrépressible violence provoquée par une jeune femme que l'on ne peut toucher, intransigeante se communique à la ville qui, marquée de cette violence, acquiert plus que le statut de témoin mais surtout devient acteur et support de la souffrance. Même si cette souffrance représente plus un fardeau pour le poète menacé lui-même :

De mes doigts convulsés je vais serrer la gorge de fer de la sonnette !
Marie !
Les troupeaux des rues s'ensauvage.
Le cou est griffé par la pression des doigts.
Ouvre !
J'ai mal ! (PO1-NP105)

L'angoisse fondamentale d'Apollinaire observe un schéma similaire. L'absence tragique de la femme aimée désertifie l'espace au point que la poésie clame le vide angoissant, posant une interrogation terrible sur l'éventualité du retour du sentiment amoureux.

Douleur et malheur se voient personnifiés voire déifiés. Le destin du poète, incontrôlable, est remis dans les mains de ses dieux mortifères :

Sur ma douleur quel holocauste

Douleur qui doubles les destins
Malheur Dieu pâle aux yeux d'ivoire (ALC La Chanson du Mal-Aimé54).

Rêves et pensées, dans une ironique métaphore filée de nourriture, complètent cette donnée de l'imaginaire d'Apollinaire qui poétiquement revient sur la nostalgie d'une époque vécue, rêvée et enfuie :

Puis les marmitons apportèrent les viandes
Des rôtis de pensées mortes dans mon cerveau
Mes beaux rêves mort-nés en tranches bien saignantes
Et mes souvenirs faisandés en godivaux

Or ces pensées mortes depuis des millénaires
Avait le fade goût des grands mammouths gelés (ALC Palais62).

La menace anéantissement touche le poète lui-même représenté par le vocabulaire qui évoque l'esprit en proie à la confusion et au vide menaçant.

La quête existentielle de Cendrars contribue à créer un imaginaire au centre duquel se trouve l'exploration intime d'une souffrance. Tout dans le déroulement du voyage initiatique rappelle la perte. La déambulation dans *Les Pâques*, le voyage en transsibérien ou même le déroulement égrènent les souvenirs mais la conclusion du poème-voyage s'avère toujours pessimiste dans le constat que la poésie est incapable de faire revivre les rêves du jeune homme dans *Les Pâques*, de l'adolescent du transsibérien. *Au cœur du monde*, ce recueil enfermé dans une caisse, recèle une clé de lecture de l'univers de Cendrars. La quête du moi se heurte à une forme d'impuissance :

On a beau ne pas vouloir parler de soi-même
Il faut parfois crier (19PO66),
Comme au temps de ma jeunesse
Je crois que c'est peine perdue
Car rien en moi ne revit plus
De mes rêves de mes désespoirs
De ce que j'ai fait à dix-huit ans (ACM128).

Un fort sentiment d'impuissance désespérée face à un monde autre contribue à créer un imaginaire puissant qui ressasse sans fin la douleur de l'incompréhension dans une vision renouvelée et modernisée. Comment retranscrire la grandeur de sentiments ? Telle est la question que se pose Maïakovski qui confronte, dans ce questionnement désespérant, la grandeur de la douleur à la petitesse du monde : le pathétique surgit de la matérialisation de sentiments abstraits. Les images « transluminent » la souffrance en la transcendant, acquérant le statut d'un sacrifice, don ultime de soi et de la poésie à un idéal.

Messieurs !
Pouvez-vous comprendre ça ?
On prend de la douleur
et on la fait grandir ;
chacune de mes strophes
est une poitrine traversée par toutes les piques,
un visage tordu par tous les gaz,

la citadelle d'une tête bombardée par toutes les artilleries.
Cette douleur ne m'a pas
fait faire l'ascension
de ces amas de corps
pour que, tout triste,
je répande un peu de saleté enlarmée :
sans aucun
« comme c'est joli » je
suis écrasé, courbé
sous le poids terrible. (PO1-GM179)

Il s'agit d'un motif d'une constance remarquable que le poète n'a cessé de clamer, voire de crier à ses contemporains et plus encore aux gens de l'avenir et qu'une critique avide d'effets sensationnels a interprété comme une déception politique. Maïakovski explique ce processus poétique : il n'y a pas de poésie sans l'expression d'une souffrance, marque d'un don de soi sacrificiel. La poésie personnifiée est l'expression charnelle de la souffrance revendiquée et assumée :

M'aime-t-elle ou non ? Je me casse les mains
et disperse
mes doigts cassés (PO4- 533),

Le *je* poétique maïakovskien cristallise la douleur vécue et transformée par l'écriture par son caractère scriptural en « jointure » d'un monde dépourvu de sens. La douleur acquiert aussi pour Apollinaire cette dimension poétique et artistique que la poésie met en scène. Le poète transforme la douleur en objet poétique. L'expression de la douleur octroie au poète élu, investi d'un pouvoir, la connaissance de la beauté, véritable message de l'œuvre poétique. Le corps intervient comme un langage à même d'exprimer matériellement la douleur ressassée.

3. 2. 1. 2. Le langage du corps.

Le corps occupe une place importante dans la poésie de la fin du XX^e siècle. La constitution du *moi* poétique s'opère par l'expression du corps. Le choix d'un vocabulaire cru s'accompagne d'une exposition du corps dans son aspect charnel. Le langage trivial introduit en poésie s'accompagne de l'évocation du corps souvent laid et malade. C'est la marque d'une recherche intérieure. Le siècle précédent voit la représentation d'un corps montré de manière réaliste. Les poètes en font le sujet de leurs poèmes comme Laforgue qui écrit « Complainte du pauvre corps humain ». Georges-Emmanuel Clancier présente Corbière comme tourmenté, le corps souffrant en est le témoin :

À la manière de son corps désarticulé, le poème de Corbière boite, se contorsionne, se brise, repart, retombe, émouvant et gauche, pur et âpre, tout en sautes d'humeur : passant de la tendresse la plus désarmée à la hargne, de l'onirisme le plus jaillissant à la blague féroce¹⁰⁷¹.

Un poème est même consacré à un élément du corps comme le pouce. Le corps ainsi exposé à la manière d'un blason ou d'un contre blason¹⁰⁷² laisse entrevoir l'expression des sentiments du poète. Repoussant, le corps est alors exprimé crument. Avec humour, admiration ou blâme, le corps devient langage alors même que le *moi* se constitue en *je* poétique comme l'affirme Mathilde Jégou pour Cendrars « Blaise Cendrars est un écrivain » :

Blaise Cendrars est un écrivain de l'incarnation. Le corps est à l'origine de la création de cet « homme foudroyé » qui semble extraire les mots de sa propre chair. L'œuvre tourne sans fin autour du mystère d'un corps pluriel, qui balance en permanence entre ces deux extrêmes, de la décomposition des chairs à l'enivrement d'essence, sans jamais trouver, ni peut-être chercher, de juste milieu. L'image est d'autant plus ambiguë que le poète ne peut évoquer la blessure sans en dire la dérangeante beauté ni décrire la joie d'être au monde sans convoquer la violence. Du corps souffrant au corps exultant se déploie alors toute la sensualité d'une écriture qui nous fait subrepticement passer de l'un à l'autre en affirmant un besoin suprême d'être au monde, au-delà de la blessure et par-delà la jouissance. Cette sensualité qui redonne au cœur une unité, qui vit en une commune jubilation du langage, la douleur et le plaisir [...] Le corps est rarement sain dans les romans de la Cendrars des fils boiteux et infirmes, défigurés mutilés, toute une cohorte de personnages qui portent la blessure comme un stigmate¹⁰⁷³.

Cendrars montre en effet un corps souffrant mais affirme une forme d'ambiguïté révélée par l'esthétique qui se dégage de la description même du corps en souffrance. Il se fait en quelque sorte l'héritier de Lautréamont. Celui-ci dévoile sans pudeur le corps dans les *Chants de Maldoror* comme au chapitre IV, 4. Nous avons déjà vu le bestiaire de cette œuvre. Lautréamont montre un corps en mutation, transformé en animal et en végétal. Le corps meurtri et dégradé est dans un état de décomposition et en proie aux animaux. Au chapitre III, le corps est prison, « l'âme est cadennassée ». Le corps est révélateur de la folie, l'extérieur agit comme figuration de l'intériorité.

Baudelaire avait déjà exposé le corps féminin et aussi le corps en décomposition comme dans le poème « La Charogne ». Jean-Pierre Richard montre la double signification de ce poème :

Rien de plus fécond qu'un beau cadavre, telle est la leçon, mal comprise, de *La Charogne*. Tout en elle brûle, sue, coule, rayonne, exhale ; un corps s'y décompose et donc s'y multiplie [...] La mort rompt un équilibre organique : mais cette rupture aboutit justement à délivrer la puissance vitale qui se trouvait jusqu'alors enfermé dans un corps, soumise à la loi d'un métabolisme¹⁰⁷⁴.

¹⁰⁷¹ Georges-Emmanuel Clancier, *Panorama de la poésie française de Rimbaud au Surréalisme*, op. cit., p. 76.

¹⁰⁷² « Poème descriptif voué à l'éloge d'un individu ou d'un objet, souvent composé d'octosyllabes à rimes plates. Genre très en vogue au XVI^e siècle » 494. « Poème voué à la satire d'un objet repoussant [...] ». 495 d'après Claude Millet qui précise que Marot en lança la mode. (Claude Millet, « Cinquième partie (1820-1898) », dans Michel Jarrety (dir.), *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, op. cit., p. 95.)

¹⁰⁷³ Mathilde Jégou, « Du corps souffrant au corps exultant : sensualité du corps cendrarsien », dans *Violence et sacré*, Continent Cendrars numéro 12, Paris, Champion, 2006, p. 63.

¹⁰⁷⁴ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 134.

Le corps décomposé revit d'une certaine façon en donnant l'impression de multiplicité. Le trivial de la description côtoie la laideur sublimée de l'image allégorique de la mort dans laquelle le corps joue un rôle.

Dans la poésie lyrique moderne, le corps devient autre et s'écrit. Le corps physique se caractérise par une altérité poétique qui révèle laideur, maladie, pourrissement dans la présence du corps au monde. Mathilde Jégou montre le corps souffrant chez Cendrars dans *La Prose du Transsibérien* :

Farandoles de « membres amputés », « abcès », la dégradation des corps hante les récits. Le thème de la putréfaction évoque, plus qu'aucun autre, ce qui germe sous la peau et s'infecte, ce qui, au cœur de la vie même prépare et annonce la mort¹⁰⁷⁵.

Le corps des personnages est morcelé et abîmé¹⁰⁷⁶. Le corps vivant subit la putréfaction et montre une évolution comme le suggère Mathilde Jégou à travers l'exemple de l'homme foudroyé : « La plaie [« l'atroce cicatrice » du personnage de Marthe de *L'Homme foudroyé*] est scrutée jusqu'à l'écœurement. L'écriture est jouissive, le ravissement évident et la description, plus sexuelle que sensuelle¹⁰⁷⁷ ». On décèle dans ces personnages une présence paradoxale de la vie et de la mort. À plusieurs reprises Cendrars effectivement évoque des personnages dont le visage est défiguré. C'est une curiosité malsaine qui se met en place par l'observation du monstrueux sur le visage abîmé, comme une forme de fascination morbide. L'altération par la ligne de partage symbolisée par la cicatrice mime le processus de défiguration qu'accomplit l'écriture. De plus la blessure est symbolique comme le souligne Mathilde Jégou :

Claude Leroy a bien mis en lumière la manière dont l'écriture de la blessure s'accompagnait d'un désir d'expiation. [...] Cendrars lui-même présente son amputation comme une épreuve d'humilité salvatrice. [...] Et il est difficile, en effet, de ne pas reconnaître ici le chemin de salut qui est la base du christianisme. [...] Le poète veut croire que la souffrance, magnifiée par l'écriture, ouvre la voie de la rédemption. La beauté du corps participerait du sacré, Cendrars serait sauvé par sa sensualité¹⁰⁷⁸.

Mathilde Jégou révèle l'ambivalence qui se cache dans cette évocation du corps :

C'est ce tiraillement entre corps sacré et corps profane qui rend la vision du corps dans les œuvres toute paradoxale à première vue. On passe en permanence du « corps puni » [C. Leroy] au corps glorieux, détaché des contingences matérielles, au corps charnel (si on accepte le pléonasme) tout en sachant que l'un donne accès à l'autre, que du corps puni on accède à « la voix du pardon et la clé des correspondances. » [Claude Roy]¹⁰⁷⁹.

¹⁰⁷⁵ Mathilde Jégou, « Du corps souffrant au corps exultant : sensualité du corps cendrarsien », *op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁷⁶ Dès ses poèmes de jeunesse, Cendrars expose un corps en souffrance à l'image d'un monde tourmenté.

¹⁰⁷⁷ *Id.*

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 67, 68.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 68.

Mathilde Jégou conclut ainsi : « C'est bien l'écriture, autre épreuve corporelle, qui sauve Cendrars de la décomposition, de la pourriture et de l'errance orphique d'un corps fragmenté. Le corps est rendu du monde au texte, de l'extérieur à l'intérieur en un passage violent qui est celui du foudroiement¹⁰⁸⁰ ». Le corps fragmenté représente une menace pour Cendrars. Claude Leroy analyse la rupture qu'a constituée la perte du bras et la transfiguration qui en résulte :

L'image brisée de son corps, l'écriture peut la restaurer en dégageant de la blessure une « spiritualité » à laquelle ses fantasmes et ses préoccupations esthétiques d'avant-guerre le disposaient. La métaphore qui change son moignon en poupon, faisant « voler en éclats le monde objectif », renverse l'amputation en parturition : le voici Mère et Fils.

La transfiguration opère de deux façons. Le travail horizontal des analogies ouvre le corps coupé à un désordre révélateur, un précipité inouï de sensations : les paresthésies provoquées par la coupure se connaissent comme synesthésies. À leur tour, celle-ci déclenche l'alchimie verticale qui permet au nom de la mère d'inscrire sa signature dans le bras du fils en lettres d'aiguille(s)¹⁰⁸¹.

L'intégrité perdue de ce corps se retrouve restituée par l'écriture. Cendrars accomplit le travail de compensation psychique et scripturale jusqu'à créer un mythe, Orion comme le rappelle Claude Leroy : « le mythe de la main sidérale¹⁰⁸² ».

Apollinaire montre aussi le corps fragmenté. Claire Daudin met en valeur un problème d'identité :

De fait, les poèmes d'*Alcools* nous livrent un corps démembré, éparpillé. Une image revient, obsédante : celle du cœur suspendu aux bois de citronniers. [...] les citronniers deviennent les éléments d'un décor macabre qui n'a plus rien de réaliste, mais sert de cadre à l'angoisse du poète. [...]

Le fruit éclatant, à la saveur, s'est métamorphosé en un cœur sanguinolent, arraché à la poitrine du poète et de ses amantes en une sorte d'obscur et d'affreux sacrifice.

Le démembrement du corps se poursuit dans « Le brasier I » « II » [...] ¹⁰⁸³.

L'image du démembrement est anxiogène, car il suggère l'impuissance de ne pouvoir assurer l'unité et de voir son identité et celle d'autrui se dissoudre. Le feu régénérant et le « remède du cortège » selon Claire Daudin sont les deux opérations d'écriture qui assurent la continuité, le ciment du discontinu. Gil Charbonnier et Danielle Jaines relient la fragmentation au sentiment amoureux :

Très significativement la synecdoque (« mains coupées ») prolonge jusqu'à l'éclatement du corps le travail du temps qui ronge. De manière tout aussi obsédante, *Mai* signale la fragmentation de l'aimée soumise à l'épreuve du temps [...] ¹⁰⁸⁴.

En effet, le lien amoureux se défait et entraîne une rupture propice à son expression par le corps fragmenté et en souffrance.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰⁸¹ Claude Leroy, *La main de Cendrars*, op. cit., p. 126.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 163.

¹⁰⁸³ Claire Daudin, *Apollinaire Alcools*, op. cit., p. 97.

¹⁰⁸⁴ Gil Charbonnier, Danielle Jaines, *Étude sur Guillaume Apollinaire, "Alcools"*, op. cit., p. 80.

La douleur évoquée par Cendrars, Maïakovski et Apollinaire s'exprime donc par le corps, ils emploient un langage trivial pour le désigner dans sa réalité la plus crue. Ils créent ainsi un langage du corps pour en exprimer la souffrance.

Cendrars, dès son poème *Les Pâques*, montre le corps marqué de la souffrance :

Je descends à grands pas vers le bas de la ville,
Le dos voûté, le cœur ridé, l'esprit fébrile. (Pâq6),
Faites, Seigneur, que mon visage appuyé dans mes mains
Y laisse tomber le masque d'angoisse qui m'étreint. (Pâq7),

cette description de ses propres sensations physiques pose le regard du poète sur lui-même et anticipe l'évocation de la souffrance morale :

Seigneur, je ferme les yeux et je claques des dents... (Pâq13)

Le corps semble à même de refléter cette peine supportée physiquement et vécue comme une maladie, il agit comme un miroir et un révélateur. Le corps est donc vecteur d'un langage universel à même d'exprimer la confusion et la violence du monde ressenties physiquement par le poète :

Et les membres amputés dansaient autour ou s'envoler dans l'air rauque (PR31).

Le voyage dans le transsibérien comme la déambulation dans New York représente une prise de risque, une mise en danger personnelle par la confrontation à la destruction. Pour Cendrars la poésie s'imprègne de la violence. Le corps matérialise le mal que la parole poétique met en mots.

Maïakovski emploie fréquemment le langage du corps pour matérialiser le sentiment. La passion amoureuse atteint une telle intensité pour lui que le corps reflète l'insupportable souffrance morale :

Je ne peux pas soutenir ma charge
et je la porte tout de même.
Je veux la rejeter
mais je sais
que je ne le ferai pas.
Les arcs de mes côtes ne tiendront pas la pression.
Ma cage thoracique a déjà craqué sous l'effort. (PO3-JA33)

Le corps se transfigure, se dédouble sous l'effet de la douleur morale qui lui est imposée, il cherche alors une fuite impossible. La crise a atteint son apogée et l'expression du corps se fait confuse :

Je roulerai dehors, comme des tonneaux, mes yeux pleins de
larmes.
Laissez-moi m'appuyer sur mes côtes.
Je vais sortir d'un bond, vous allez voir !
Tout s'effondre.
On ne peut bondir hors de son cœur ! (PO1-81)

Le corps devient une prison enfermant un esprit souffrant qui cherche une issue de secours, la parole prophétique joue alors sur le réalisme de l'anatomie qui cède la place à une folle anatomie, fantasmagorie délirante qui peut se teinter d'érotisme :

Chez les autres je connais la maison du cœur.
Il est dans la poitrine, c'est clair pour tout le monde.
Mais chez moi
l'anatomie est devenue folle.
Je ne suis tout entier qu'un cœur
qui bourdonne partout. (PO3-JA29)

Les métaphores traduisent l'intensité de la passion en ce sens qu'elles sont immédiatement perceptibles et compréhensibles. Le corps a la capacité de dire l'abstraction, le sentiment intérieur et d'extérioriser la peine et la charge supportées. Ainsi le poète rejette cette souffrance sur le décor de la ville, réceptacle de la douleur comme une scène de théâtre. Maïakovski va plus loin encore, en prenant en charge la souffrance d'autrui :

Le
boulet du globe terrestre
gronde,
attaché à mon pied. (PO1-H223)

il accepte ainsi une forme de solitude qui confine à une acceptation du sacrifice christique en dépit de l'indifférence possible vis-à-vis de ce geste. L'épisode de la guerre provoque chez Maïakovski un rejet violent qu'il illustre :

Non
Je ne relèverai pas mon visage défiguré par le désespoir !
Plus maudit que tous,
je cognerai mon front repentant
jusqu'à le fendre ! (PO1-GM187)

en utilisant le langage du corps meurtri et torturé il développe une véritable empathie pour le monde en souffrance. La mission du poète au-delà d'un simple engagement verbal et politique prend une dimension plus profonde par l'acceptation du sort du monde métaphorisé comme une charge.

Apollinaire emploie, comme Cendrars et Maïakovski, le langage du corps pour exprimer de façon esthétique la douleur. Il emploie des images triviales comme dans ces vers :

L'angoisse de la mort te serre le gosier
Soleil cou coupé (ALC Zone41),
Un voyou qui ressemblait à
Mon amour va à ma rencontre
Et le regard qu'il me jeta
Me fit baisser les yeux de honte (ALC La Chanson du Mal-Aimé46),

qui font du corps, l'expression de la souffrance morale comme si une interaction s'établissait entre l'esprit et le corps pour matérialiser l'intime. De plus la souffrance est liée à la création littéraire comme le révèle l'image des saltimbanques :

Cet homme portait-il ainsi sur le dos
L'atteinte ignoble de ses poumons
[...]
C'est un homme sans tête (CALL ONDES194).

Le corps de l'artiste de rue représente son outil de travail ; il donne à voir, sans pudeur, son corps chétif qu'il maltraite au gré de ses numéros. On peut lire à travers ce spectacle de rue, une métaphore de l'homme de lettres et de la nécessité que la poésie impose aux poètes de se livrer sans pudeur. De plus le corps souffrant est montré affaibli et souvent morcelé :

Trop d'étoiles s'enfuient quand je dis mes prières
O chef de morte O vieil ivoire Orbites Trous
Des narines rongées J'ai faim Mes cris s'enrouent (ALC L'ermite100).

Dans l'expression de ses désillusions, il évoque un corps usé qui symbolise une douleur morale. Apollinaire exprime cette souffrance également par une évocation des parties du corps morcelé :

Dans la plaine ont poussé des flammes
Nos cœurs pendent aux citronniers
Les têtes coupées qui m'acclament
Et les astres qui ont saigné
Ne sont que des têtes de femmes (ALC Le brasier108).

Les mains et les cœurs, comme les citrons et les têtes, sont détachés du corps à la manière d'un spectacle illustrant l'intimité en souffrance du poète. L'amour malheureux agit ainsi comme une dépossession imposée à l'homme. La dislocation de l'être :

Il vit décapiter sa tête est le soleil
Et la lune son cou tranché
Je voudrais éprouver une ardeur infinie (ALC Les fiançailles133),



révèle une douleur étirée à l'infini que le poète esthétise par des images et à laquelle il donne la dimension noble d'un sacrifice consenti. Le calligramme « Paysage » (CALL ONDES170) illustre cette notion de don de soi que le poète fait à l'amour, renonçant à son propre bonheur pour chanter celui des amants heureux. Apollinaire emploie donc le corps comme un langage à même d'agir comme un révélateur des sentiments comme :

Mars et Vénus sont revenus
Ils s'embrassent à bouche folle

Devant des sites ingénus (ALC La Chanson du Mal-Aimé49),

L'évocation d'une partie du corps se trouve liée à l'expression de l'amour. Le poète intègre le corps dans son poème pour rappeler le souvenir d'une femme aimée, traduire le désir amoureux en teintant ses évocations d'érotisme. La poésie et le langage du corps permettent fréquemment d'évoquer l'absente en dépit d'un amour fini.

Pour Cendrars le corps enferme également une part de mystère et de violence et symbolise la volonté de créer tout en signifiant une forme d'impuissance. La violence prend une forme originelle :

Les pieds sur ton cœur maman
Les genoux tout contre ton foie
Les mains crispées au canal
Qui aboutissait à mon ventre

Le dos tordu en spirale
Les oreilles pleines les yeux vides
Tout recroquevillé tendu
La tête presque hors de ton corps (ACM131).

L'enfant est déjà victime dans son corps d'une souffrance qui lui est imposée. La figure paternelle est aussi le premier vecteur et le responsable de la douleur physique. L'enfant est la réduction de l'adulte, comme une préfiguration de la violence de ces jeux qui s'incarneront dans le réel :

On enlève les yeux aux poupées pour réparer les aveugles (GM103).

Puis l'adolescent de la *Prose* commence son initiation au monde par un renversement de situation, c'est lui qui projette d'exercer la violence :

J'aurais voulu les boire et les casser
[...]
Et j'aurais voulu broyer tous les os
Et arracher toutes les langues
Et liquéfier tous ces grands corps étranges et nus sous les vêtements qui m'affolent... (PR20)

Cet accès de violence agit comme un fantasme sadique d'exercer sa propre cruauté comme le montre la structure énumérative qui rythme ce passage. Le corps de l'autre est alors le réceptacle de la propre violence du poète. Plus encore cette volonté de faire souffrir s'exprime par les éléments du décor personnifié :

Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent (PR25),

et encore par le visage des compagnons de voyage :

Et qu'un délire immense ensanglantait les faces énervées de mes compagnons de voyage (PR31),

qui agissent comme des miroirs. La violence rejaillit sur le langage d'où le choix d'un lexique trivial pour désigner le corps :

Je suis né dans cette ville
Et mon fils également
Lui dont le front est comme le vagin de ma mère (19PO81),

Le corps est évoqué crûment, sans détours et sans tabou, l'effet recherché par le poète est de toucher le lecteur jusqu'à la provocation pour susciter une parenté d'esprit. De même il rappelle ses sensations physiques. Cendrars, dans ses poèmes de voyage, n'évoque pas seulement les lieux visités mais aussi l'évolution et la présence de son propre corps dans ces lieux.

Maïakovski emploie également le langage corporel pour désigner la violence qu'a provoquée un amour contrarié :

Je courrai dehors, y jeterai mon corps à la rue.
Sauvage,
je perdrai la raison,
fouaillé par le désespoir. (V12-30 Lilitchka249)

Le désespoir atteint un tel degré d'intensité que le corps en est altéré et le poète va plus loin, il met en scène son propre corps en péril en l'exposant au danger d'une fuite éperdue et finalement se montre dans une transformation physique qui l'animalise en lui inspirant des instincts violents dirigés vers autrui. Le motif du suicide revient invariablement dans ces moments de crise passionnelle comme une tentation d'abrèger une souffrance, de mettre fin au cycle de la crise. Le corps se trouve alors en sursis, soumis à une forme de dépression.

La crise maïakovskienne s'illustre donc par un scénario qui se répète depuis le *Nuage en pantalon*, c'est-à-dire l'inévitable obstacle du couple que forment la femme aimée et l'époux, rival du poète. La menace de l'imminence de la crise apparaît dans une opposition :

Eh!
Messieurs
Amateurs
de sacrilèges,
de crimes
et de carnages !
avez-vous vu
la chose la plus terrible qui soit :
mon visage
quand
je suis
absolument calme ? (PO1-NP79)

L'opposition entre le calme et la nervosité suggère la concomitance de deux états qui précèdent l'explosion dévastatrice dans le processus de crise qui prend l'aspect apparent de

tourments et d'un grondement intérieur. Pour Maïakovski aussi le langage du corps désigne un lyrisme trivial. Il utilise la métaphore de la « viande » :

Marie !
Les poètes font des sonnets à Tiane,
mais moi
je suis tout de viande,
homme tout entier ;
je demande ton corps simplement
comme les chrétiens demandent
« donne-nous aujourd'hui
notre pain quotidien. » (PO1-NP107).

Il évoque ainsi son corps d'une manière animalisée et même chosifiée ramenant le corps à ses plus bas instincts et à sa plus basse expression et en teintant ces images d'un érotisme et d'une sensualité matérialisées. Il appelle le lecteur à percevoir ses sentiments par le corps. Celui-ci est mis en scène comme un spectacle qui sollicite les sens en éveil du lecteur.

Comme dans la poésie de Cendrars, on trouve chez Apollinaire une expression de la violence qui passe par le corps montré dans sa souffrance physique :

Long collier des sommets affreux
D'yeux arrachés à coups de pique (ALC La Chanson du Mal-Aimé52).

L'accumulation des détails triviaux voire vulgaires montrent le corps et son fonctionnement dans une forme de délectation de la cruauté qu'il ressasse avec une certaine jouissance comme pour valoriser un instinct vital. En effet, dans un mouvement inverse, Apollinaire met en scène le corps privé de vie :

Lune mellifluente aux lèvres des déments (ALC Clair de lune137),
Avant d'entrer dans ma cellule
Il a fallu me mettre nu (ALC La Santé140),
Non je ne me sens plus là (ALC La Santé141).

Cette illustration de la privation correspond à une perte du corps dans sa dimension charnelle qui mène à une dépossession de son esprit, son identité. La violence pour Apollinaire s'exprime, dans deux directions différentes, ou bien le corps est vu dans sa réalité la plus vulgaire, ou il s'épuise au point de risquer la disparition, cela engendre une dépression et une angoisse persistante dans son œuvre poétique.

Ainsi Apollinaire crée un lyrisme trivial, la sensualité se trouve matérialisée, il effleure un désir amoureux insatisfait comme l'ermite :

Comme un poupon chéri mon sexe est innocent
D'être anxieux seul et debout comme une borne (ALC L'ermite101).

Il accumule les images qui révèlent une insatisfaction et une frustration que son choix d'être ermite ne comble plus. De la même manière l'absence de Lou et son indifférence sont comblées par l'évocation du corps et par des images érotiques qui suggèrent la violence d'un

désir insatisfait. La création mentale et poétique d'images transfigurent l'absence par une créativité sans limite, alors que la réalité se révèle trop décevante. Le corps représente donc un langage qui permet à l'esprit d'évacuer une charge émotionnelle insupportable. Apollinaire en ce sens rejoint Maïakovski dans le phénomène de la crise.

Cendrars met en scène son propre regard sur le monde, comme créateur de poésie. C'est ainsi qu'il évoque l'apprenti-voyageur du transsibérien :

Et mes yeux éclairaient des voies anciennes (PR19).

L'utilisation du passé montre un fait révolu, les voies anciennes désignent les rails du train et dans un sens connoté les formes dépassées de poésie. Le voyage a permis une évolution de l'art d'écrire que le poète constate avec recul. Le corps apparaît bien alors comme le vecteur de la poésie :

Les pneumatiques vessent dans mon dos
J'ai des pommettes électriques au bout des nerfs (19PO83).

Les occurrences qui montrent le corps sont nombreuses, elles agissent comme des mises en scène. L'élément corporel est intégré au propos rapporté. La parole poétique s'appuie sur une sensation, la sollicitation d'un sens visuel, auditif, voire de l'odorat. Cendrars donne à lire le processus créatif complet, il pose la mise en situation, un lieu parcouru met en place une sensation formulée dans le texte et propose l'élément observé comme le résultat. Ainsi Cendrars utilise un sensualisme et une trivialité comme conditions de la création poétique. L'écriture suit au plus près la sensation physique et révèle sans honte, ni tabou le fonctionnement trivial du corps :

Il prend une vache et peint avec une vache
Avec une sardine
Avec des têtes, des mains, des couteaux
Et il peint avec un nerf de bœuf
[...]
Il peint avec ses cuisses
Il a les yeux au cul (19PO72).

Cendrars analyse l'acte créateur de Chagall et non seulement le résultat, c'est-à-dire ses tableaux. Il s'intéresse à son processus créatif et il reconnaît sa propre manière d'écrire. Le rapport au monde passe par une perception aiguïlée favorisée par le corps à nu et ses sensations physiques les plus abruptes recueillies sans filtre. Le poète recherche la formulation de l'impression la plus pure, la plus spontanée et investie d'une part de violence.

Maïakovski intègre le corps au texte poétique par provocation futuriste. Il emploie des métaphores comme :

Par la force de ma pensée
de mes nerfs
de mes veines

j'ai
replié doucement mon cou énorme,
comme une longue-vue de cent kilomètres. (PO3-5I 125)

Le corps se fond dans le décor, devient une arme pour le combat à mener, de telle sorte que le poète se sert de son propre corps pour manifester son engagement qu'il veut exemplaire et total. Le corps se fait objet de poésie et outil d'argumentation dans le but de rendre le peuple sensible à un discours qui prend une dimension plus réaliste. Mařakovski rappelle sans cesse dans ses métaphores, le lien avec le réel par ces inclusions. Il fait de sa poésie une sorte d'orgie :

Allons là-bas
où pour sa sainteté
on a crucifié le prophète,
nous allons livrer nos corps à la danse dénudée,
sur le granit noir du péché et du vice,
nous élèverons un monument à la viande rouge. (PO1-VMT45)

Il met en scène une fête collective à laquelle il prend part libérant les instincts et associant le peuple dans une dépense d'énergie. Il figure ainsi l'esprit révolutionnaire avec optimisme. Enfin il utilise son propre corps comme outil d'information. Le poète a la capacité à dévisser son cou extraordinairement, ses yeux et ses oreilles servent à capter des images et des messages radio. Le corps sert concrètement la cause révolutionnaire en faisant du poète un interprète privilégié des événements du monde. Il développe ce motif du corps en y ajoutant une donnée très originale, la grandeur :

Comme une giclée des années à venir
je marche dans les brouillards de la Seine,
banni de tout le maintenant.
Avec mes deux mètres,
moqué,
enfermé,
battu,
je hurle sur les boulevards,
par-dessus les casques des militaires :
— Derrière le drapeau rouge !
Marche !
Sus à la vie quotidienne ! (PO3-SC217)

Il évoque sa grande taille avec réalisme. Mais cette grandeur se révèle être une charge insupportable :

Par quelle nuit
délirante,
fébrile,
quels Goliaths m'ont conçu -
si grand
et tellement inutile ? (V12-30 L'auteur qui s'aime...305),
Et me voilà,
énorme,

plié en deux dans la fenêtre,
faisant fondre du front la vitre du carreau. (PO1-NP75)

En effet, il se trouve en décalage avec la petitesse du monde. Sa taille devient le symbole de la représentation de l'inutilité. Nulle part le poète ne trouve d'égal à ses sentiments et à son idéal. La déception d'un hyperbolisme déchu est l'une des composantes tragiques de Maïakovski.

Apollinaire inscrit le corps dans le texte et le relie à une conception de la poésie basée sur la connaissance rare. Le poème « Cortège » illustre cette idée :

Je les connais par les cinq sens et quelques autres
Il me suffit de voir leurs pieds pour pouvoir refaire ces gens à milliers
De voir leurs pieds paniques un seul de leurs cheveux
Ou leur langue quand il me plaît de faire le médecin
[...]
Et le langage qu'ils inventaient en chemin
Je l'apprends de leur bouche et le je parle encore (ALC Cortège75).

Apollinaire développe le motif des sens pour exposer sa perception du monde et des autres. Le corps d'autrui devient l'objet de sa perception, lui permettant ainsi de développer ses capacités à connaître autrui par des dons multiples. La poésie, comme art de l'évocation, contribue à recréer les éléments disparates que le monde offre aux sens. La capacité à reconstruire ce qui n'est au premier abord que déconstruit se développe dans un mouvement inverse où le poète fait le don de lui-même. Le poète est donc le constructeur et l'objet reconstruit dans un effet de miroir.

Le corps apparaît bien ici comme vecteur de création entre l'artiste et son spectateur. Il faut ajouter que certaines parties du corps sont plus particulièrement évoquées dans les œuvres de Cendrars, Maïakovski et Apollinaire. Dotés d'une signification plus travaillée et approfondie, ces motifs, comme les mains, font l'objet d'une cristallisation qui confine à l'obsession.

Cendrars opère une fixation quasi prémonitoire sur les mains comme on le constate dans ses poèmes de jeunesse :

Puis, tout à coup, les pigeons du Saint Esprit s'envolaient sur la place
Et mes mains s'envolaient aussi, avec des bruissements d'albatros (PR19).

Les mains reviennent comme un motif obsédant avant qu'il ne perde sa main droite à la guerre. Dans un poème consacré à Chagall, il dresse une sorte d'inventaire de la peinture de Chagall. Dans l'énumération disparate des éléments observés sur les toiles :

Des ciels de folie
Bouches de modernité
La Tour en tire-bouchon
Des mains
Le Christ

figure un vers très court « Des mains ». Ce motif jaillit au milieu des éléments sans rapport avec lui, ainsi dans ce tourbillon de vers courts placés en liste, Cendrars se fixe sur les mains ou tout au moins la main isolée du corps avant même d'avoir subi cette mutilation à la guerre. Il évoque la perte de la main après sa guerre, ce motif prendra évidemment une autre dimension comme en témoignent les vers :

Ma main coupée brille au ciel dans la constellation d'Orion. (ACM127)
Je suis l'homme qui n'a plus de passé. – Seul mon moignon me fait mal. -
J'ai loué une chambre d'hôtel pour être bien seul avec moi-même. (ACM128)

La division du corps y est montrée comme un traumatisme, véritable rupture. La souffrance qui en découle est fixée par la poésie qui fait de la mutilation un symbole représenté par une étoile, Orion :

Orion
C'est mon étoile
elle a la forme d'une main
C'est ma main montée au ciel (FR I. Le Formose207).

Elle regarde le poète et veille sur lui. De fait, Cendrars insiste sur le corps désarticulé, dans la mesure où les mains sont comme isolées du corps. Certaines formulations comme :

J'ai eu trois doigts gelés (Pa46),
Un américain les doigts tachés d'encre bat la mesure (Pa48),

semblent suggérer que les doigts sont dissociés du corps. De même la comparaison des blancheurs avec les mains :

-Des blancheurs éperdues palpitaient comme des mains. (Pâq12),

représentent l'éloignement des mains du corps comme un envol, cette action échappe ainsi au contrôle du poète. Pris dans le tourbillon de la déambulation ou du voyage en train, le poète se livre au destin et à son imprévisibilité. Mais le risque qu'il envisage est une possible impersonnalité, comme une désintégration de l'identité. L'envol des mains exprime donc un éloignement imposé, un renoncement voire des liens brisés. La folie s'illustre dans le mouvement désordonné et incontrôlé des mains qui mène à l'impuissance. Mais Cendrars finit par accepter la disparition de la main comme le révèle la personnification. L'action accomplie par les doigts qui montrent les étoiles suggère une élévation symbolique. L'acceptation de cette cruelle privation se confond ici avec le fait d'accéder à un statut à part.

On retrouve, dans la poésie de Maïakovski, une attention particulière portée à un élément du corps mis en valeur. Comme Cendrars et Apollinaire pour les mains, le motif des

doigts revient de façon récurrente. La passion en particulier, contrariée, se traduit par des images telles que :

Marie, me veux-tu comme je suis?
Laisse-moi entrer, Marie !
De mes doigts convulsés je vais serrer la gorge de fer de la
sonnette ! (PO1-NP105)

Les doigts sont d'abord vus comme des instruments, véhicules de la passion et de la violence dues à l'indifférence de Marie, la jeune femme aimée, puis ils semblent acquérir une existence indépendante comme par une métonymie. L'intention qui se lit dans cette image est funeste, clairement l'auteur emploie une métaphore de tentative de meurtre sous l'effet d'une frustration émotionnelle trop insupportable¹⁰⁸⁵. La transmission d'un message passe, dans sa poésie, par le corps désarticulé et souffrant et par l'image des « doigts cassés » (539). Cette métaphore traduit une douleur extrême de l'automutilation symbolique qu'accomplit le poète. Cette marque du désespoir extrême, puisqu'il s'agit de ces derniers vers, provoque une sorte de démantèlement de la poésie, qui se désagrège sous l'effet de la plainte lyrique.

Dans la poésie de Maïakovski un autre motif apparaît, celui des « lèvres », sous l'effet du même type de grossissement que pour les « doigts ». Maïakovski emploie ce motif original pour dénoncer le capitalisme, les habitudes bourgeoises et le pouvoir de l'argent comme :

C'est aussi une panse pendante et répugnante
installée en l'air
et des lèvres gonflées
formant un 88. (V12-30 Mon rapport à ça225)

La déformation des lèvres sous l'effet de l'excès de nourriture agit comme un repoussoir, le poète recherche une sorte de dégoût devant le corps exagérément grossi et laid. Les lèvres, symboles d'amour, comme il le montre :

Mais vous ne pouvez pas, comme moi, vous mettre à l'envers
afin de n'être plus tout entier que de lèvres !
[...]
Et vous qui feuilletez tranquillement les lèvres
comme une cuisinière les pages d'un livre de recettes. (PO1-NP71),

¹⁰⁸⁵ Le motif des mains revient alors comme un symbole d'un hyperbolisme sentimental. Maïakovski accorde aux mains cette capacité à être le vecteur d'un sens à transmettre qu'il soit l'image de la passion ou bien représentative du travail ouvrier. Le motif des mains intervient donc ici comme un instrument d'argumentation pour un discours qui fait des mains le moyen de percevoir le monde. Maïakovski relie donc nettement les mains à la notion de révolution :

Serrez,
faucheur et forgeron,
le fusil
dans le fer de votre main ! (PO4-ÇVB377)

Par ces images, le poète soviétique tente de réaliser verbalement un mouvement de révolte et de proposer une construction du monde de demain par le travail des ouvriers. Ce motif est pour Maïakovski une illustration des registres lyrique et épique.

dans cette synecdoque qui ramène l'homme à n'être que « deux lèvres », se trouvent déformées, les gras les rendant écœurantes. Maïakovski dans *Vladimir Maïakovski tragédie*, va jusqu'à imaginer que le boudoir des femmes est une fabrique de baisers :

dans les boudoirs des femmes,

— fabriques sans fumée ni cheminées —
on produisait des baisers par millions,
des baisers de toutes sortes,
des grands,
des petits,
avec les leviers charnus des lèvres bruyantes. (PO1-VMT29)

La métaphore des « leviers charnus » sert à dénoncer la production à la chaîne des baisers dépourvus de sentiments. La grosseur des lèvres introduit une certaine vulgarité car elle est trop ostensible. Ce caractère visuel et auditif convient à matérialiser le dégoût et le rejet que le poète éprouve pour la superficialité des femmes que l'on retrouve aussi dans le prologue du *Nuage en pantalon*. Le jeu sur l'anatomie se veut accusateur d'un amour factice et frivole qui ne correspond pas aux attentes démesurées du poète qui ne constate qu'un éloignement inévitable avec la femme aimée.

Comme Cendrars, Apollinaire emploie à plusieurs reprises le motif des mains en lui conférant un sens voire un attribut comme ceci :

Je suivi ce mauvais garçon
Qui sifflait mains dans les poches (ALC La Chanson du Mal-Aimé 46).

Il évoque les mains pour traduire une attitude comme la désinvolture du voyou, ce motif peut ensuite prendre une dimension christique :

Le stigmate sanglant des mains contre les vitres (ALC Palais61).

Le stigmate représente une marque et une blessure comme un signe de distinction que le poète prend à sa charge. Cette image rejoint celle d'Icare :

Un dieu choit dans la mer, un dieu nu, les mains vides
Au semblant des noyés il ira sur une île
Pourrir face tournée vers le soleil splendide.
Deux ailes feuillolent sous le ciel d'Ionie. (*Il y a*345).

Le dieu déchu sans offrande est aussi le poète qui accepte le don de lui-même en tentant cet envol désespéré malgré tout. Enfin les mains entrent au cœur d'un échange entre l'amant et la femme aimée. Prolongements du corps féminin désiré mais absent, les mains constituent, dans l'imaginaire du poète, un lien avec l'être aimé et l'un des objets de la passion amoureuse, chaque élément du corps féminin étant isolé. Les mains sont animées, elles sont en quelque sorte extraites du corps pour diffuser un message. Apollinaire fait des mains, les acteurs d'une communication avec la femme aimée, dans une relation fantasmée également avec le monde

en développant sa perception. Apollinaire montre lui aussi le corps désarticulé à la manière de Cendrars. Les mains sont chosifiées, extraites du corps puis :

Sais-je ou s'en iront tes cheveux
Crepus comme mer qui moutonne
Sais-je ou s'en iront tes cheveux
Et tes mains feuilles de l'automne
Que jonchent aussi nos aveux (ALC Marie81).

Les mains comme les cheveux de la femme aimée la représentent comme des métonymies. Mais la question révèle un lien qui se distend, la métaphore des feuilles de l'automne confirme la tonalité pessimiste. Le mouvement de chute des feuilles est semblable à celui employé par Maïakovski dans un même mouvement descendant et mélancolique. La saison de l'automne est propice à la fin d'une période qui cadre avec des ruptures et l'avènement d'une solitude. À la manière de Cendrars, Apollinaire suit la désagrégation du corps par l'image de l'envol des mains. Comme pour Cendrars, l'envol des mains qui représentent, par métonymie, la foule est posé dans le contexte d'un départ pour un voyage imminent qui provoque une séparation définitive pour celui qui part tenter sa chance au Nouveau Monde et symboliquement une fracture entre deux époques : l'ancien temps face à une nouvelle ère. D'une certaine façon à la manière de Cendrars, Apollinaire emploie le motif des mains pour l'expression d'un deuil, en l'occurrence pour la fin d'une liaison, comme on l'a vu. *Alcools* met en scène à plusieurs reprises des relations amoureuses :

Les mains dans les mains restons en face-à-face (ALC Le pont Mirabeau45),
Puis les palais amants joignant leurs mains démentent
L'entrelacs de leurs droits fut leur seul laps d'amour
[...]
Et leurs mains s'élevaient comme un vol de colombes (ALC Merlin et la vieille femme89).

Les mains constituent le dernier lien seulement imaginé entre les amants. Chaque lien est marqué de l'impossibilité de se prolonger, les mains jouent systématiquement le rôle de symboles de ces relations éphémères voire faussées. Le poème de « La tzigane » est représentatif du rôle des mains dans la fin d'une relation :

Mais l'espoir d'aimer en chemin
Nous fait penser main dans la main
A ce qu'a prédit la tzigane (ALC La tzigane99).

Les mains révèlent la prédiction d'une rupture à venir en dépit de l'illusion amoureuse que chaque amant veut entretenir. Pour Apollinaire les mains transmettent l'espoir d'un lien qui perdure et qui tend à toucher l'autre souvent indifférent.

Le corps imprègne la poésie en communiquant et en transmettant un sens et une parole. Le motif de la main devient véritablement un motif obsessionnel. La violence et la nervosité s'accompagnent d'une douleur physique ressassée de façon obsessionnelle. Cendrars développe une gamme de sentiment qui va de l'amour érotisé à l'inquiétude et au dégoût et à la blessure. La main transmet une sensation, elle représente ainsi le moyen d'entrer en contact avec l'autre et avec le monde. Maïakovski emploie le motif des lèvres ainsi que des mains dans le but d'extérioriser son énergie vitale. Le corps se substitue à la parole. Les mains manifestent la nervosité extrême que ressent le poète et qu'il communique à son texte. Le corps sert donc à révéler un mal-être, les sentiments enfouis, un cri comme le prolongement voire le substitut à la parole. Maïakovski se fait le chantre du monde moderne par des images qui s'appuient sur le vocabulaire du corps et effleure le réel dans ce qu'il a de plus abrupt. Le poète se met en scène dans le rôle du chantre qui dispense un message par un langage nouveau qu'il façonne pour convaincre ses contemporains et influencer sur le réel. Apollinaire emploie enfin le motif des mains comme une parole dotée d'un sens symbolique. Le lien que symbolisent les mains met en lumière la représentation complexe de l'amour.

3. 2. 2. Le mal-aimé.

Figure poétisée par Apollinaire, le mal-aimé représente le poète dans un rapport contrarié à l'autre. La figure féminine catalyse les échecs et le sentiment contrarié d'un monde entrevu et désiré qui se dérobe.

3. 1. 2. 1. La figure féminine.

Interlocutrice du poète ou figure idéalisée, la femme est l'un des personnages de la poésie lyrique. Elle entre dans le couple avec le *je* poétique et dans une situation duelle, comme inspiratrice ou figure redoutée, elle catalyse les sentiments. Personnage inspiré de la vie réelle ou pure invention, la figure féminine incarne la féminité transcendée par l'écriture.

La littérature fin de siècle développe la figure de la « femme fatale ». Cette représentation féminine se caractérise par un aspect sombre comme le montre Gérard Peylet pour la trilogie de Dujardin *Antonia* :

La première pièce révèle que l'homme est fait pour souffrir et la femme originelle pécheresse pour trahir. La seconde montre que la femme devenue prostituée se souvient de son amour ancien et que, touchée par le remords, elle aspire à la pureté. La troisième montre la même femme qui recherche la solitude et la mort, et se heurte à l'impossibilité de renoncer à la vie terrestre. Elle procréera¹⁰⁸⁶!

¹⁰⁸⁶ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 entre décadentisme et modernité*, op. cit., p. 87, 88.

Elle représente une image duelle entre fascination et danger. Elle véhicule l'image de la prostituée et d'une forme de souillure. Dans le résumé de cette œuvre on perçoit bien la dissociation de la figure féminine qui est observée dans une ambiguïté irréconciliable. Elle devient fascinante comme le souligne Gérard Peylet :

La femme fatale fascine d'abord les artistes fin de siècle pour sa beauté artificielle. [...] Dans la Femme fatale, l'être disparaît sous l'apparence, comme le corps sous l'artifice ; la Femme fatale séduit aussi les hommes fin de siècle, car il stimule l'imagination. Elle représente le mystère, l'ambiguïté physique et morale, l'équivoque, le danger. L'énigme qu'elle incarne attire les personnages blessés en encourageant en eux toutes les hypothèses. [...] La Femme fatale apparaît souvent intemporelle. Comme les héroïnes de Moreau, comme la Salammbô de Flaubert, la Femme fatale tente de se dresser hors du temps. Elle est aussi insensible. Non seulement elle n'a pas une belle âme, mais le héros masculin pressent que son âme est vide comme son regard et il éprouve une sorte de vertige devant le gouffre. Cette absence d'âme est souvent indiquée par le regard vide et froid de la Femme fatale¹⁰⁸⁷.

Il est intéressant de noter que cette figure féminine est à l'opposé d'une image naturelle. L'aspect artificiel est ce qui fascine les artistes, en effet c'est par cela qu'elle accède à un statut allégorique et plus universel. D'ailleurs Gérard Peylet précise :

Elle incarne bien sûr le mal et séduit les hommes pour les conduire à leur perte. Le mythe fin de siècle rejoint peut-être ici l'archétype biblique : créature que Satan utilise pour détourner les hommes du bien, la femme contamine l'homme. De là peut-être ce désir inconscient de recouvrir la chair de la Femme fatale de voiles et de pierreries¹⁰⁸⁸.

L'archétype biblique confère à la figure féminine une dimension de mythe et donc une dimension scripturale tout en posant une image dangereuse et fausse, comme l'image recréée par le poème. Christine Le Quellec Cottier montre que cette figure inspirera Cendrars sous l'influence de son maître Rémy de Gourmont :

Ce constat d'impuissance provoque l'écriture, ultime échappée face à un érotisme redouté. Cette thématique fin de cycle de la femme insaisissable caractérise pleinement la première phase de création chez Cendrars. Le jeune homme s'essaie à l'écriture et reproduit le vers libre au tournant du siècle, utilise des images de femmes dangereuses ou inaccessibles véhiculées par un imaginaire décadent, tout en exploitant un registre de vocabulaire rare et précieux¹⁰⁸⁹.

Les femmes qui ont traversé la vie et même l'œuvre d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski trouvent dans l'écriture cette transfiguration qui en fait des symboles d'une muse fascinante et décevante.

Ainsi Marcel Adéma rapporte les épisodes douloureux de la vie amoureuse d'Apollinaire comme par exemple Annie Playden rencontrée en Allemagne : « Sa passion

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 148, 149.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 151.

¹⁰⁸⁹ Christine Le Quellec Cottier, *Blaise Cendrars : Un homme en partance*, op. cit., p. 22.

influe sur sa vision, elle devient un puissant facteur de transposition lyrique¹⁰⁹⁰». Marcel Adéma démontre le processus d'écriture lyrique qui se met en place : le moment vécu se voit transposé dans une écriture qui, non seulement construit le *je* poétique mais aussi une figure féminine. Il cite un extrait d'une lettre d'Apollinaire à Madeleine Pagès rencontrée pendant la guerre :

... *Aubade* n'est pas un poème à part mais un intermède intercalé dans la *Chanson du Mal-aimé* qui datant de 1903, commémore mon premier amour, à vingt ans, une anglaise rencontrée en Allemagne, ça dura un an, nous dûmes retourner chacun chez nous, puis nous ne nous écrivîmes plus. Et bien des expressions de ce poème sont trop sévères et injurieuses pour une fille qui ne comprenait rien à moi et qui m'aima puis fut déconcertée d'aimer un poète, être fantasque. [...] Ma poésie peint bien cependant mon état d'âme d'alors, poète inconnu au milieu d'autres poètes inconnus¹⁰⁹¹.

La lettre même d'Apollinaire montre comment l'expérience personnelle du poète fut liée à l'écriture de poèmes. Cependant la lettre adressée à une jeune femme courtisée déréalise nettement la véritable liaison et la transforme en fait littéraire, expérience d'un poète en train de devenir poète. Michel Décaudin après avoir apporté les différentes aventures d'Apollinaire conclut ainsi :

Connaîtra-t-on un jour exactement l'histoire de Marie Laurencin ? Il la rencontre en 1907. Elle le quitte en 1912. Il espère la voir revenir à lui, jusqu'au jour de 1914 où elle se marie. Pendant la guerre, il lui écrit en Espagne, où elle a suivi le peintre allemand qu'elle a épousé, des lettres d'une tendre affection. En août 1915, alors qu'il vient de demander et d'obtenir la main de Madeleine, il envoie à Marie une suite de petits poèmes au titre parlant : *Le Médaillon toujours fermé*. Sans doute cette forme de souvenirs n'est pas rare chez lui : la silhouette de la Mareye de 1899 ne passe-t-elle par furtivement, treize ans plus tard, dans *Marie* ? Mais, quand il s'agit de Marie Laurencin, ce ne sont pas de vagues résurgences qui ramènent son image à la surface de la mémoire ; on la sent toujours présente au cœur du poète. [...]

Madeleine, ou l'échec du romanesque. Une conversation dans un train avec une inconnue. Des adresses échangées. Trois mois plus tard, une carte envoyée, pour voir, du front où il vient d'être envoyé. Tel est le début d'une correspondance qui, en peu de semaines, deviendra un dialogue amoureux¹⁰⁹².

La figure féminine devient une métaphore de la création poétique et conditionne une exploration intime des sentiments du *je*. L'écriture intègre des figures passées, absentes mais ravivées par la mémoire et les confond avec des figures présentes.

On retrouve chez Maïakovski le principe d'une muse poétique, fil conducteur de sa poésie. Claude Frioux rappelle que Lili Brik, compagne de Maïakovski, fut l'inspiratrice de nombreux poèmes :

Toute l'œuvre lyrique de Maïakovski est inspirée nominale par Lili Brik. Son image est au centre d'une série de chefs-d'œuvre : « La Flûte des vertèbres » (1915), « L'Homme » (1917), « J'aime » (1922), « De ceci » (1923) qu'illustre un célèbre photomontage de Rodchenko, hanté par le visage de Lili, la partie personnelle de « Ça va ! » (1927). Au-delà

¹⁰⁹⁰ Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire : le mal-aimé*, op. cit., p. 55.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁹² Michel Décaudin, « Un chapitre impossible », dans *Apollinaire*, Revue Europe, 451-452, nov. déc. 1966, p. 49, 50.

de la biographie sentimentale assez animée du poète et de quelques passantes notoires, c'est Lili Brik qui est la source vécue de la dimension convulsive et grandiose que la poésie Maïakovski, par vocation essentielle, donne à la femme et à l'amour. Mais ce couple prestigieux et tempétueux, devenu classique dès son vivant, était encore uni par d'autres liens. Par une communauté de pensée, de goûts et d'activité intellectuelle qui ne s'est jamais relâchée depuis 1915 jusqu'à la mort de Maïakovski¹⁰⁹³.

Elle constitue véritablement une muse, car elle joua un rôle important dans l'édification du jeune Maïakovski. Elle « commanda » même l'écriture de *Sur ça*. Cependant les derniers poèmes de Maïakovski sont inspirés par une autre femme : Tatiana comme le rappelle Bengt Jangfeldt : « En publiant cet hymne à la puissance de l'amour, Maïakovski risquait de compromettre un peu plus sa réputation de poète prolétarien, il en était bien sûr conscient¹⁰⁹⁴ ». La situation personnelle de Maïakovski prend ici la tournure d'un bilan mature qui propose une définition de l'amour universel. Ses poèmes prouvent l'idée d'une veine lyrique qui ne s'est pas tarie mais qui lui valut des critiques.

La situation de Cendrars est complexe. En effet, Cendrars évoque des personnages féminins en brouillant les indices du biographique. Plusieurs personnages féminins portant le nom d'Hélène jalonnent l'œuvre de Cendrars. Miriam Cendrars évoque la jeune Helena rencontrée à Naples alors que Freddy Sauser est encore enfant :

La plus jeune des quatre filles Sartorio, c'est Elena. La petite Elena, l'enfant chérie, l'élue de Freddy¹⁰⁹⁵.

Mais la mort accidentelle de la petite fille est vécue comme un châtement symbolique, elle a révélé à Cendrars la différence des sexes :

Une détonation : Elena tombe.

Tout se précipite. La vieille Maria, qui comprend la première, se jette sur le petit corps, l'appelle, appelle, et appelle la Sainte vierge, et appelle Jésus. Freddy saisi, étourdi par les rauques lamentations, regarde, paralysé. Il comprend enfin. Il part comme une flèche arrive hors d'haleine à la ferme de Solfatara : - Pascuali ! Pascuali ! Elle est morte !

Un coup de fusil perdu – perdu ! – D'un chasseur malhabile¹⁰⁹⁶...

Plus tard, on retrouve une jeune fille Hélène, Jean Carlo Flückiger l'explique ainsi :

A Leningrad, Freddy avait fait la connaissance d'une jeune fille russe, son premier amour ; elle s'appelait Hélène. Pendant son voyage au pays natal, il rédige pour elle des notes, malheureusement perdues (IS, 8, 10). Mais les brouillons des lettres qu'il lui adresse dans la suite nous renseignent sur les circonstances de son retour et les retrouvailles avec sa famille. [...] ¹⁰⁹⁷.

C'est le 28 juin 1907 que l'affreuse nouvelle arrive. Hélène est à hôpital. Un terrible accident : voulant éteindre sa lampe, elle l'avait renversée, ses habits prirent feu, les voisins accoururent. Freddy écrit tout de suite une lettre, puis une deuxième, le soir du même jour [...].

¹⁰⁹³ Claude Frioux, Introduction, dans Vladimir Maïakovski, *Lettres à Lili Brik (1917-1930)*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1969, p. 8, 9.

¹⁰⁹⁴ Bengt Jangfeldt, *La vie en jeu : une biographie de Vladimir Maïakovski*, op. cit., p. 420.

¹⁰⁹⁵ Cendrars, *Blaise Cendrars : la Vie, le Verbe, l'Écriture*, op. cit., p. 65.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹⁰⁹⁷ Jean Carlo Flückiger, *Au cœur du texte : essai sur Blaise Cendrars*, op. cit., p. 99.

Hélène est déjà morte, brûlée vive.

Nulle part dans son œuvre si vaste, Blaise Cendrars ne nous parle de cette tragédie. Mais comme une ombre insaisissable, Hélène y est partout présente. Cendrars refoule complètement cette catastrophe qui l'a définitivement coupé de la « vie normale »¹⁰⁹⁸.

Par la perte d'Hélène, la parole vient à manquer si radicalement à Freddy qu'il ne la retrouvera que dans l'écriture. Des cendres d'Hélène sortira son art. Cendrars ne remplacera le « t » qu'il avait mis d'abord par l' « s » final que sur l'intervention de son frère. Si écrire c'est brûler vif, c'est donc également à chaque fois ressusciter la petite Hélène¹⁰⁹⁹.

Hélène est une figure de tragédie. Révélant l'amour du poète, elle porte une destinée fatale comme le précise Jean Carlo Flückiger, elle ne devient qu'une figure scripturale. Dans les *Inédits secrets*, figurent des lettres adressées à Hélène¹¹⁰⁰. Il est donc intéressant de constater qu'à travers des récits vrais et imaginaires, Cendrars constitue son identité d'écrivain (de poète et de romancier) en affirmant une vérité qui est un mensonge.

Mais la figure féminine d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski est une incarnation du danger et de l'ambivalence. La femme se montre insaisissable et dangereuse. Karina Chianca le montre avec la poésie d'Apollinaire :

La femme est belle, dangereuse et sensuelle, elle se fait alors prédatrice. « Et [les] baisers mordus sanglants » montrent le caractère passionné de cet amour. De ce baiser naît aussi l'amertume puisque, en plein épanouissement, il peut rebuter les destins des deux amoureux. Il est ainsi la marque d'un amour mais aussi des promesses de bonheur non tenues par une fausse femme, celle qui mène à la souffrance¹¹⁰¹.

Karina Chianca envisage la femme comme étant à l'origine d'une souffrance provoquée par la trahison. La figure féminine se révèle ambivalente et pose la dualité comme un choix impossible et un piège pour le poète. L'attraction fatale est condamnée. Raymond Jean le montre pour Apollinaire :

C'est que la jeune fille réalise un type féminin où la sensualité et l'innocence justement s'équilibrent. Elle fait naître un désir de possession et en même temps la condamne. Elle attire et décourage à la fois. Elle est pure et impure. Elle est par définition ambiguë : enfant dans le passé et femme dans l'avenir. Cette contradiction fondamentale s'abolira dans une union à la fois innocente et heureuse¹¹⁰².

La femme-enfant combine la caractéristique de la dualité d'une femme qui attire mais qui condamne le désir comme la marque de l'impureté. Cet interdit renvoie le poète un statut de perversion. La réalisation du désir est comme suspendu puisqu'il représente un danger

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 102.

¹¹⁰⁰ Or ces lettres sont révélatrices d'un mal-être mêlé de cruauté de la part du poète. Oxana Khlopina, dans sa thèse, a démontré qu'il n'y avait pas de traces d'Hélène. Oxana Khlopina, *Blaise Cendrars, une rhapsodie russe*, op. cit..

¹¹⁰¹ Karina Chianca, *L'amour en échec : Lyrisme et mélancolie chez Guillaume Apollinaire et Vinicius de Moraes*, op. cit., p. 110.

¹¹⁰² Raymond Jean, *La poétique du désir : Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 357.

potentiel. La figure féminine peut se résoudre en une idéalisation. La jeune femme est renvoyée à une image. On retrouve le principe de dualité chez Cendrars comme le suggère Claude Leroy à propos des deux prénoms Jehanne et Jeanne dans la *Prose* :

Cette oscillation entraîne la dualité de ce ... *Je(h)annus*, partagé entre une identité prosaïque et meurtrie (Jeanne donne son nom à la « prostituée ») et une identité d'apparat et d'emprunt. Car « Jehanne de France » convoque évidemment Jeanne d'Arc. Est-ce la dualité de celle-ci, sorcière ou sainte, qui a séduit Cendrars¹¹⁰³ ?

Cendrars utilise les deux orthographes du prénom de Jeanne pour figurer la dissociation d'une figure féminine dont le rôle peut être historique et inspiratrice. Cendrars justement évoque des saintes comme Sainte Véronique Mais Daniel Rausis explique que le prénom Jehanne proviendrait plutôt de Jeanne de Valois et précise « le schéma hagiographique¹¹⁰⁴ » qui « réunit » saint Blaise, le 3 février et sainte Véronique, le 4 février. La figure féminine prend une symbolique de consolation. Mais Marie-Madeleine représente l'ambivalence d'une femme perdue et de son rachat, Miriam Cendrars rapporte un souvenir de la Seconde Guerre mondiale :

Il lit les textes sacrés, la Bible. Il s'éprend de Marie-Madeleine la pécheresse, sauvée par l'Amour du Christ. Si un jour il pouvait écrire sa vie, ce serait le plus beau livre du monde. Son titre serait : *La Carissima*, la Très Chère, présente depuis longtemps dans ses pensées¹¹⁰⁵.

La figure féminine génère fascination et peur. En effet, la dualité de la femme en fait un personnage énigmatique et inquiétant car inconnaissable réellement. Ainsi la beauté féminine effraie et rebute comme le montre Raymond Jean :

Le départ le point de départ, lorsqu'on s'engage dans une réflexion sur le désir apollinarien, pourrait être les derniers vers 1909 dans *Alcools* :

Cette femme était si belle
Qu'elle me faisait peur

La peur qu'Apollinaire exprime ici, il n'a jamais cessé de la ressentir. Elle n'est pas seulement un mouvement de défense contre le caractère offensif de toute vraie beauté, elle est aussi un affolement panique devant le mystère du corps féminin, une perte de conscience devant les vertiges pressentis de l'amour fou, une angoisse obscure qu'il importe de conjurer par une *parole*. Et sans doute la parole organisée dans le poème qui nomme, décrit, dénonce l'amour et la beauté le plus haut et avec le plus de précision possible est-elle le meilleur des exorcismes¹¹⁰⁶.

Raymond Jean lui attribue alors un sentiment de honte :

D'ailleurs il est sensible à tout ce qui entoure l'amour d'un halo de truanterie romantique. Les rues, les bouges, les bars, les « cafés gonflés de fumée » sont le décor d'un cérémonial quotidien où l'amour fou se désacralise en devenant l'amour « voyou ». C'est un monde où l'on baisse « les yeux de honte » et le mal aimé qui le parcourt y découvre une pédagogie

¹¹⁰³ Claude Leroy, *La main de Cendrars*, op. cit., p. 74.

¹¹⁰⁴ Daniel Rausis, « Le Tombeau d'Hélène, promenade hagiographique », dans *Blaise Cendrars : « Je suis l'autre »*, Continent Cendrars numéro 11, Paris, Champion, 2004, p. 38.

¹¹⁰⁵ Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars : l'or d'un poète*, op. cit., p. 80.

¹¹⁰⁶ Raymond Jean, *La poétique du désir : Nerval, Lautréamont, Apollinaire*, op. cit., p. 352.

érotique nouvelle dans des images noyées de brouillard ou hautes en couleurs provocantes¹¹⁰⁷.

À cela s'ajoute chez Apollinaire un érotisme cru comme le suggère Marcel Adéma :

Il n'est pas douteux qu'Apollinaire a et aura toujours un grand goût pour l'érotisme littéraire. Son œuvre poétique fourmille de vers audacieux et sa prose soulignera volontiers le détail obscène.

Sa connaissance parfaite des auteurs libertins du XVIII^e siècle dont il est fêru, enrichit son vocabulaire et l'influencera dans son expression ; le mécanisme de la mémoire jouera souvent, parfois à son insu, en des images érotiques violentes mais non dépourvues de charme¹¹⁰⁸.

Apollinaire exprime volontiers le corps féminin et le désir crûment dans une sorte d'expiation de la honte. L'expression d'érotisme inverse le rapport de peur et de honte en une sorte de domination reconquise. À l'inverse Maïakovski a toujours écarté l'idée d'exprimer des images érotiques. Lili Brik s'explique :

Il déclamait avec emphase *Révolte au Vatican* (ou *La révolte des castrats*) d'Alexis Tolstoï, un poète qu'il aimait beaucoup. Pourtant il avait en horreur l'érotisme graveleux et s'est toujours refusé à écrire sur ces sujets¹¹⁰⁹.

Cette attitude pouvait aller jusqu'à la pruderie comme l'explique Bengt Jangfeldt :

Rien à faire, Maïakovski ne partageait pas la conception de l'amour et de l'infidélité de Lili – et était encore moins capable de vivre avec. Il avait beau avoir lui-même quantité d'aventures sans lendemain, il était au fond quelqu'un de très prude, qui se vantait de n'avoir jamais rien écrit d'indécent¹¹¹⁰.

Hormis l'explication plus personnelle, l'érotisme prend une forme plus subtile et suggérée chez Maïakovski.

Mais l'expression crue ou subtile de l'érotisme révèle une ambiguïté sexuelle. Les personnages sont parfois doubles, certains se travestissent. Cette question révèle la problématique de l'identité. Les personnages des œuvres de Cendrars sont souvent des êtres imparfaits, physiquement, moralement et sexuellement. Cela révèle une identité sexuelle trouble. Maria Teresa De Freitas évoque ainsi la mutilation de Cendrars comme peut-être « une sorte de castration rétablissant l'androgynie originelle » et précise :

Les avis divergent par ailleurs sur la question de savoir quelle mesure la perte du bras droit peut être comprise comme une castration rétablissant symboliquement l'androgynie originelle. Cette mutilation marquerait ainsi la fin de son obsession, de sa peur de la femme, consacrerait la victoire sur la sexualité et rendrait possible le rêve d'une pureté transfigurée par le mysticisme.

« Un peu androgyne » [souvenir d'Albert t'Serstevens] : nous touchons ici un point délicat, à l'une des obsessions permanentes de Cendrars. Comment le misogyne décidé, le séducteur impénitent (une nuit avec lui, prétend-il, faisait plus pour la libération intérieure de sa partenaire que deux douzaines de séances chez un psychanalyste), comment donc un tel

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 353, 354.

¹¹⁰⁸ Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire : le mal-aimé*, op. cit., p. 88.

¹¹⁰⁹ Lili Brik, *Avec Maïakovski : entretien avec Carlo Benedetti*, op. cit., p. 67.

¹¹¹⁰ Bengt Jangfeldt, *La vie en jeu : une biographie de Vladimir Maïakovski*, op. cit., p. 150, 151.

homme peut-il nourrir le désir, pris très au sérieux, de faire voler en éclats l'identité sexuelle¹¹¹¹ ?

Cette reconquête de l'androgynie reviendrait alors à une réaffirmation de son identité masculine. Cependant la figure de Raymone représente la femme pure dont la sexualité ne fait pas peur puisqu'elle est inexistante. Le travestissement de la jeune femme en homme est révélateur d'un goût de Cendrars pour le déguisement. Le changement d'apparence révèle un changement d'identité en particulier sexuel. Ceci se retrouve dans son œuvre. Ce jeu instauré par Cendrars est révélateur du caractère mouvant de l'identité comme du monde. Marie-Paule Berranger analyse le morcellement d'identité :

[...] cette question portant sur l'identité du « Je » du poème peut aussi s'entendre comme une interrogation sur l'identité sexuelle, perçue comme problématique ; les images de castration, la déclaration surprenante de « F.I.A.T. » (p.113), expriment violemment des désirs de travestissement ou de change sexuel plus secrets, masqués sur la forfanterie, des récits du bourlingueur : « Être à ta place / Tournant brusque ! / C'est la première fois que j'envie une femme / Que je voudrais être femme. »¹¹¹².

Apollinaire joue également de l'ambiguïté des sexes¹¹¹³. Dans ses lettres comme dans ses poèmes, on retrouve le principe de l'inversion des sexes. La désignation transforme Lou en figure masculine dans un jeu amoureux qui montre une frontière floue entre les sexes. L'identité se perd. Rien n'est établi. Apollinaire prend même le contre-pied de ce qui est attendu comme dans *Les Mamelles de Tirésias*, Anne Clancier l'analyse ainsi :

Les imagos (c'est-à-dire des images inconscientes) parentales sont mal différenciées, semble-t-il, chez Apollinaire. Dans l'œuvre, souvent, les femmes sont peu féminines et les hommes peu virils. Les sexes paraissent parfois interchangeables. Dans *Les Mamelles de Tirésias*, on assiste constamment, sur un mode bouffon, à une interversion des sexes. Dans la comédie *Casanova*, le travestissement et l'indécision sexuelle sont au premier plan, les hommes se prennent constamment pour des femmes.

Le personnage de l'Enchanteur, si important pour Apollinaire, nous apporte une confirmation de cette ambiguïté. En effet, dans l'inconscient, les enchanteurs, magiciens, sorciers, participent beaucoup plus de l'imgo de la mère archaïque que d'une image paternelle.

Le type de l'hermaphrodite est d'ailleurs présent dans l'œuvre du poète, dès *L'Enchanteur pourrissant*¹¹¹⁴.

Apollinaire, comme Cendrars, révèle une crise identitaire à travers des personnages troubles et mal définis. Ils possèdent un caractère trompeur. La complexité des relations entre hommes et femmes s'exprime, chez Apollinaire, par des confusions nombreuses comme :

Un soir de demie brume à Londres
Un voyou qui ressemblait à

¹¹¹¹ Maria Teresa De Freitas, « Cendrars et les femmes », dans *Blaise Cendrars : « Je suis l'autre »*, Continent Cendrars numéro 11, Paris, Champion, 2004, pp. 128, 129.

¹¹¹² Marie-Paule Berranger, « *Du monde entier au cœur du monde* » de Blaise Cendrars, *op. cit.*, p. 64.

¹¹¹³ Il a lui-même pris un pseudonyme féminin, Louise Lalanne. Marcel Adéma rapporte cet épisode littéraire, Apollinaire écrit une rubrique *La Littérature féminine* dans la revue *Les Marges* en 1909. Apollinaire travestit ici l'écriture. Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire : le mal-aimé*, *op. cit.*, p. 112.

¹¹¹⁴ Anne Clancier, *Guillaume Apollinaire : les incertitudes de l'identité*, *op. cit.*, p. 43, 44.

Mon amour vain à ma rencontre
Et le regard qu'il me jeta
Me fit baisser les yeux de honte

Je suivis ce mauvais garçon
Qui sifflotait mains dans les poches
[...]
Une femme ressemblant
[...]

C'était son regard d'inhumaine (ALC La chanson du Mal-Aimé46).

Le poète rencontre « un voyou », désigné par sa masculinité, un homme, ressemble à la femme aimée désignée par la métonymie, elle aussi ambiguë de « mon amour », puis apparaît une « femme qui lui ressemble ». Le récit de ces rencontres multiples se perd dans un jeu d'apparences trompeuses où rien n'est fiable, où tout se confond, les êtres entre eux, les sexes. Un double mouvement d'attraction et de répulsion s'instaure montrant l'impossibilité d'établir des relations fiables et sincères, tout reposant sur des méprises qui inspirent de la honte. De même la confusion générée par le couple de matelots :

O matelots ô femmes sombres et vous mes compagnons
Souvenez-vous-en

Deux matelots qui ne s'étaient jamais quittés
Deux matelots qui ne s'étaient jamais parlé
Le plus jeune en mourant tomba sur le côté

O vous chers compagnons (ALC Le Voyageur79),
Deux matelots qui ne s'étaient jamais quittés
L'aîné portait au coup une chaîne de fer
Le plus jeune mettait ses cheveux blonds en tresse (ALC Le Voyageur80).

L'un d'entre eux est féminisé, mais cette relation ambiguë se termine de façon tragique. Enfin le déguisement provoque un changement de sexe :

Tu t'es promené à Leipzig avec une femme mince déguisée en homme (CALL ONDES179).

Le monde et ses actants se révèlent trouble et insaisissable. Ces masques, voire travestissements, illustrent la fausseté de l'amour dont les prostituées sont les allégories :

La nuit s'éloigne ainsi qu'une belle Métive
C'est Ferdine la fausse ou Léa l'attentive (ALC Zone44),
Au moment où je reconnus
La fausseté de l'amour même (ALC La chanson du Mal-Aimé47),

la poésie d'Apollinaire est peuplée de femmes sirènes, prostituées, sorcières, enchanteresse comme :

La romance du mal-aimé
Et des chansons pour les sirènes (ALC La chanson du Mal-Aimé50),
Et les femmes la nuit feignant d'être des taures (ALC Le larron94),
A Bacharach qu'il y avait une sorcière blonde
Qui laissait mourir d'amour tous les hommes à la ronde (ALC La Loreley115).

Ces représentations réelles ou mythologiques ne sont que les incarnations d'un réel décevant, de la fausseté de l'être cher qu'Apollinaire décline voire déguise, sous des identités variables, qui montrent la femme, le danger mortifère qui s'en dégage et le mensonge de l'autre qui ne se laisse jamais posséder. Pour Apollinaire la femme reste une étrangère, bizarre et privée d'âme :

Je vois briller cette étoile mystique⁴⁴⁰
Dont la couleur

Et de tes yeux la couleur ambiguë
J'ai ton regard
Et j'en ressens une blessure aiguë
Adieu c'est tard (PL440),
Je me sens las de cet amour que tu dédaignes
Je suis honteux de cet amour que tu méprises tant
[...]
O toi que je n'ai possédée que morte (PL464).

Il fait d'elle une idole laide, esthétisée dans sa laideur et objet d'une nouvelle poésie qui se cherche dans un monde de faux-semblants et cherche une vérité. De plus la fausseté de la femme se retrouve dans la trahison et Apollinaire évoque d'autres couples. La figure féminine est inquiétante car elle symbolise une castration possible vécue comme un piège et une mutilation du moi. Yvette Bozon-Scalzitti distingue aussi chez Cendrars une homosexualité dans ce passage analysé du *Le lotissement du ciel* :

Cette inversion des rôles, indicielle d'une homosexualité plus ou moins latente (bien que la *Sapho* de Daudet n'ait rien de saphique, le « nom » de l'héroïne se plaque malgré tout sur celui de Sarah ; quant à Padroso, il évoque à Cendrars Proust et Louis II de Bavière), se double d'une relation mère-enfant entre la femme et l'homme, où l'on peut voir la métaphore et la clef de la frigidité du maître orphelin du Morro Azul.
(*Le lotissement du ciel*)¹¹¹⁵

La dualité de la figure féminine semble se résoudre dans une création d'autres duos, couples inversés, homosexuels, figures « neutres ». Une certaine ambiguïté ne manque pas de naître de l'évocation trouble de la femme et elle imprègne la sexualité suggérée et l'écriture. Cendrars montre à plusieurs reprises des images d'une sexualité ambiguë :

Tu étais joli garçon et tu jouais très bien du cornet à piston
C'est ce qui t'a perdu comme on dit vulgairement (Pa49)
Tu n'as aimé que deux choses au monde
Un cacatoès
Et les ongles roses de Son Excellence (Pa52).

¹¹¹⁵ Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, op. cit., p. 248.

Cet oncle représente, par son côté raffiné et libertin, adorant son excellence, un aspect de la personnalité complexe du poète qui se construit à travers tous ses personnages fictifs et créés. De même la violence contenue dans les propos :

Amuse-toi bien bois sec et n'épargne pas les femmes (Pa57),

révèle toute l'ambivalence de comportement vis-à-vis des femmes entre attirance et répulsion.

Lors de ses voyages, Cendrars use de formules troubles comme :

Je veux tout oublier ne plus parler des langues et coucher avec des nègres et des négresse des [indiens et des indiens des animaux des plantes (FR I. LE Formose193).

L'énumération des genres symbolise un appétit pour le monde dans sa diversité. Enfin le travestissement en voyage :

C'est mon onzième baptême sur la ligne
Je m'étais habillé en femme et l'on a bien rigolé
Puis on a bu (FR I. LE Formose207),
Passage de la ligne
Je me suis encore habillé en femme
J'ai gagné le premier prix pour hommes
Je suis maintenant l'homme le plus populaire du bateau (FR VII. Le Gelria270),

au-delà d'une simple amusement et de la familiarité qui s'en dégage, révèle le caractère intangible et variable d'un monde insaisissable. Les femmes, à cette image, maquillent et dissimulent leur apparence :

Car elle est mon amour, et les autres femmes
N'ont que des robes d'or sur de grands corps de flammes (PR23),
Les femmes sont trop habillées (19PO90),

le vêtement crée symboliquement une distance que la femme hautaine instaure par l'inconstance ou le mépris. Aussi l'incommunicabilité se dresse entre hommes et femmes comme une barrière et l'amour est relégué au rang ; la femme, distante, ne peut jamais être possédée. Le sentiment véritable n'est qu'un leurre.

Maïakovski montre des attributs plus affirmés aux femmes et à la féminité. Mais les hommes sont parfois démasculinisés comme étant gros, gras et flasque. Mais ils restent sexualisés, puisque les rivaux, souvent des capitalistes opulents, « achètent » les femmes. Maïakovski a le plus développé le thème de la jalousie. Pour Maïakovski, il faut préciser le contexte personnel comme le montre Christian Soleil :

Lili Brik déploie tout son charme pour recevoir. C'est une parfaite hôtesse. Bien sûr, on la courtise, elle en joue, et la jalousie de Vladimir est à son comble. Les scènes se succèdent. Bien sûr, pour ces intellectuels, une scène de ménage n'est pas seulement une scène de ménage, mais le reflet d'un problème plus général : la résistance de l'homme ancien à l'homme nouveau. Maïakovski voit lui-même dans sa jalousie la marque d'une mentalité rétrograde, qu'il associe à tous les relâchements moraux de la N.E.P.¹¹¹⁶.

¹¹¹⁶ Christian Soleil, *Vladimir Maïakovski : Poésie du naufrage*, op. cit., p. 68.

La jalousie est un sentiment bourgeois, qui va à l'encontre de la modernité des relations humaines. En effet, l'époque connaissait une grande liberté de mœurs comme le montre Claude Frioux :

Maïakovski fut enfin un enfant terrible de l'amour. Outre la prédestination qui voue à ce destin les grands poètes, le climat de la bohème artiste, puis l'atmosphère relativement libertaire des années 20 (c'est l'époque de l'amour « naturel » ou « verre d'eau », de Kollontai, l'ambassadrice affranchie) devait offrir un contexte favorable à une carrière amoureuse fort mouvementée¹¹¹⁷.

Cependant Maïakovski entretient toujours un sentiment de jalousie : Claude Frioux le montre ici :

Toute l'expérience amoureuse de Maïakovski est hantée par la jalousie [...].
On a vu que la vie fournissait à ce tourment une certaine nourriture. La place de la jalousie dans la poésie de Maïakovski a néanmoins une signification plus large. La jalousie est la passion de l'exigence concrète, de la vision concrète, en même temps que celle de l'hyperbole imaginative :
Je ne sais pas où tu es avec qui...
... Jusqu'à l'aube,
épouvanté de ce qu'on t'ait ravie pour t'aimer [...] ¹¹¹⁸.

La jalousie apparaît comme un élément déclencheur de la crise. Le désespoir est poussé à l'extrême. L'écriture met à l'œuvre la passion, comme le montre l'origine de l'écriture de *Sur ça*, qui rapporte la réclusion imposée au poète par Lili Brik pour combattre sa jalousie. Or la jalousie est représentée par la métaphore de l'ours. L'insatisfaction, l'impatience et l'indifférence contribuent à la naissance de la jalousie qui apparaît comme la manifestation de l'exacerbation des sentiments. L'élément déclencheur est la femme aimée, en cela qu'elle s'offre à l'autre, en particulier le rival comme le montre la mise en scène fantasmée dans *L'Homme*. Le poète revient sur terre mille ans après, il n'a de cesse de retrouver la femme qu'il aime et découvre cette situation :

Là-bas, dominant les têtes, c'est Lui.
Son crâne luit
à s'en faire une chaussure,
chauve,
il a l'éclat du vernis.
Il a seulement,
sur la dernière phalange
de l'annulaire,
à côté de trois brillants,
trois petits poils hérissés.
Je la vois s'approcher.
Elle se penche pour baiser sa main.
Ses lèvres chuchotent
parmi les trois petits poils,
appelant l'un « ma petite flûte »,

¹¹¹⁷ Claude Frioux, *Maïakovski par lui-même*, op. cit., p. 47.

¹¹¹⁸ *Ibid.*, p. 69.

l'autre « mon petit nuage »,
donnant au troisième l'éclat inouï
d'un nom
que je viens
de créer. (PO1-H231).

La figure du rival est essentielle dans l'imaginaire lyrique de Maïakovski. Il apparaît sous plusieurs formes. Dieu est décrit :

Là
vit
le Maître de tout,
mon rival,
mon ennemi invincible.
Des pois très tendres ornent ses bas fins. (PO1-H225),
Ça lui plaît,
et sur sa panse,
le rire
fait tinter
et luire des chaînes entières de breloques. (PO1-H227).

Le portrait physique :

Était toujours le même être chauve,
invisible qui les mène,
le grand maître à danser du cancan terrestre,
tantôt sous la forme d'une idée,
tant au diable,
tantôt du rayonnement derrière ces nuages. (PO1-H253),
Mais cette lune,
c'est sa calvitie rose. (PO1-H261),

présente des constantes. La grosseur et la calvitie du personnage en font une figure haïssable en matière de rivalité amoureuse mais aussi comme une allégorie représentation figurative du capitalisme. La femme est ramenée à l'objet d'une basse transaction :

On t'aurait livrée en mariage au-delà des mers,
tu te cacherais dans la tanière de la nuit,
et moi, je te couvrirais de baisers à travers les brumes de Londres
avec les lèvres en feu des réverbères. (PO1-FV127),
Je lui ai crié :
« Bon !
je m'en vais !
bon !
Elle reste à toi.
Couvre-la de chiffons,
que ses ailes timides engraisent dans la soie.
Veille à ce qu'elle ne prenne pas le large.
Mets à ta femme un collier de perles
comme une pierre au cou ! » (PO1-FV135)

La partie est perdue d'avance. Le poète renonce, la femme est comme capturée mais aussi consentante. Mais pour Maïakovski l'amour ne se vit que dans la rivalité. Il se crée alors une figure de rival.

Apollinaire possède également un caractère amoureux tourmenté. Marcel Adéma le nomme « cœur jaloux¹¹¹⁹ » et rappelle quelques épisodes avec Annie ou Marie ; Marcel Adéma évoque Apollinaire comme « maladivement jaloux¹¹²⁰ ». La thématique de la jalousie s'accompagne de la présence du rival.

Apollinaire, Cendrars et Maïakovski constituent la figure d'un ennemi du *je* poétique, cette représentation prend plusieurs formes.

La figure féminine est également effrayante d'abord par le mystère de son sexe. Apollinaire a métaphorisé le corps féminin. Cependant ce corps est étrange et assimilé à une blessure comme le suggère Anne Clancier dans une vision psychanalytique :

Le sexe féminin est une hantise pour Apollinaire, ce sexe « *sanglant* », donc blessé, donc dangereux par rétorsion. L'adjectif « *oblong* » revient de façon obsédante ainsi que les yeux qui sont évoqués fréquemment dans un contexte étrange ou persécutoire évoquant un affect sous-jacent lié aux organes sexuels, ainsi dans *Le Larron* [...] ou dans *L'Ermite* [...]. Le fait rare d'évoquer dans des poèmes les menstruations féminines mérite d'être souligné et mis au compte des fantasmes angoissants du poète :
« Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont ensanglantées » (*Zone*).
[...] Cette angoisse déclenchée par le sexe féminin peut déterminer une régression vers l'érotisme anal, ainsi qu'une prédilection pour la partie postérieure du corps féminin, par évitement du sexe lui-même¹¹²¹.

Le corps féminin se révèle dans l'inconnu comme une menace et les moyens de l'écrire révèle l'angoisse qu'il recèle. Mais il retrouve aussi sa fonction maternelle. La mère impose une image négative parfois. Elle possède un rôle fort comme le montre Marcel Adéma :

Torturé entre son sentiment filial, le respect de sa mère et ce qu'il devine de son existence, ce qu'il comprend de sa conduite, il souffre profondément. Madame de Kostrowitzki chérit ses fils, à sa manière, impérieuse, secrète. [...]
Le « péché » maternel prend des proportions écrasantes, excessives. La réflexion le réduit à de plus exactes limites, mais il lui laisse une amertume, une souffrance intime dont il restera marqué toute sa vie¹¹²².

Elle occulte la naissance de son enfant illégitime et maquille son identité. La figure paternelle est absente. L'identification à l'image de la masculinité n'est pas possible, le père est désigné par le terme de « fantôme¹¹²³ » par Anne Clancier. Mais cette figure paternelle est fabriquée comme un rival, Laurent Fourcault le suggère ainsi :

Or ce père est à la fois un roi menaçant et une place vide, occupée, pour les besoins de la cause, par ce qu'on pourrait appeler une série de fantoches.
Les personnages figurant le Père sont nombreux dans *Alcools*. Ce sont d'abord le roi (exactement comme dans les contes) et tous les détenteurs d'un pouvoir despotique. [...] Cependant, le principal symbole paternel chez Apollinaire est le soleil.

¹¹¹⁹ Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire : le mal-aimé*, op. cit., p. 58.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹¹²¹ Anne Clancier, *Guillaume Apollinaire : les incertitudes de l'identité*, op. cit., p. 32, 33.

¹¹²² Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire : le mal-aimé*, op. cit., p. 33.

¹¹²³ Anne Clancier, *Guillaume Apollinaire : les incertitudes de l'identité*, op. cit., p.125.

Plus que les autres figures, le soleil est une image dynamique ; il faut s'efforcer de saisir le glissement qui anime son sémantisme. Il est le Père, rival éclatant qui fait de *l'ombre* au Fils. Mais, source de vie, principe créateur, il est ce que veut et doit devenir le Fils – qui prend donc sa place –, mais dans son registre propre, celui de la création poétique¹¹²⁴.

Il faut tuer le père pour exister soi. Cendrars opère lui aussi une transgression, Claude Leroy l'explique :

« Blaise Cendrars » procède à une double transgression. Portant atteinte à la fois à l'origine et au fonctionnement du nom, il rompt d'une part avec le père et, de l'autre, il contrevient aux règles de l'onomastique française, selon lesquelles un nom propre désigne, mais ne signifie pas. Ces deux infractions sont patentes et commentées par Cendrars lui-même, mais elles participent d'une stratégie d'ensemble qui, elle, se déguise. Or, pour Jean Starobinski, « si le nom est vraiment une identité, si l'essence d'un être humain peut y être atteinte et violentée, le refus du patronyme tient lieu d'assassinat du père ». [...] L'ablation militant du patronyme sert de pivot à un imaginaire de la rupture¹¹²⁵.

La question de l'identité se pose donc à travers le lien avec le père qui conditionne en quelque sorte l'écriture.

L'image complexe de la femme se résout alors dans une idéalisation que permet l'écriture. Le poème, en déréalisant la figure féminine, autorise une possession impossible. La parole poétique compense la perte de l'être, assume la trahison verbalisée. Apollinaire opte pour le principe de l'enchantement et de l'écriture. La parole poétique crée une muse à la mesure de ses désirs, consolatrice et sensuelle, mais dans le cas de Lou, l'image se heurte à la référence réelle. Cette opération d'idéalisation est véritablement métaphorique, une opération de substitution. L'échec est la clé de l'aventure.

Dans les œuvres de Cendrars, Maïakovski et Apollinaire, la femme apparaît comme objet de désir. Le désir pour la figure féminine se confond avec un désir dirigé vers la découverte du monde.

Cendrars l'exprime en évoquant les femmes comme accessoirisées dans *Les Pâques* :

Cent mille toupies tournoient devant mes yeux...
Non, cent mille femmes... Non, cent mille violoncelles... (Pâq13).

La comparaison des femmes avec des « toupies » et des « violons » par une sorte de transmutation crée un mouvement d'ivresse que l'on retrouve dans la *Prose du Transsibérien* :

Puis il y avait beaucoup de femmes
Des femmes des entre-jambes à louer qui pouvaient aussi servir (PR21).

¹¹²⁴ Laurent Fourcault, *Alcools Guillaume Apollinaire, op. cit.*, p. 82.

¹¹²⁵ Claude Leroy, *La main de Cendrars, op. cit.*, p. 47.

Les femmes sont évoquées au pluriel dans une vision hyperbolique, Cendrars exprime ainsi son désir pour le monde par la démultiplication d'instants de vie et par une violence révélant la puissance poétique conduisant à posséder ce qu'il voit et ce qui l'entoure. L'observation des femmes qui peuplent le décor et l'imaginaire, comme des objets de curiosité, montre son appétit pour le monde. Cendrars montre le corps féminin dans son irrégularité et son imperfection en le poétisant, quand il évoque Jeanne :

Tu as les hanches angulaires
Ton ventre est aigre et tu as la chaude-pisse
C'est tout ce que Paris a mis dans ton giron (PR26).

Le caractère abrupt du monde est à l'image du corps féminin imparfait. Le corps de la muse est vu sans fard, proche du contre blason. Dans le poème :

Le corps de la femme est aussi bosselé que mon crâne
[...]
Mes yeux sont des kilos qui pèsent la sensualité des femmes
[...]
« Sur la robe elle a un corps »

Sous les bras des bruyères mains lunules et pistils quand les eaux se déversent dans le dos
avec les omoplates glauques
Le ventre un disque qui bouge
La double coque des seins passe sous le pont des arcs-en-ciel
Ventre
Disque
Soleil
Les cris perpendiculaires des couleurs tombent sur les cuisses
ÉPÉE DE SAINT MICHEL
[...]
Et sur la hanche
La signature du poète (19PO76).

Cendrars revient sur l'imperfection du corps féminin. Mais cette déformation transforme ce corps en œuvre d'art, il s'y trouve, en effet, associé aux créations artistiques de Sonia Delaunay.

Maïakovski élargit son lyrisme personnel à l'univers, en créant un « amour-land » :

Je suis abandonné à la bande des tempêtes.
Quelle est cette terre ?
Ce pays ?
Groen-
Lapon-
Amour-land ? – (PO3-SÇ179).

L'absence de la femme aimée provoque une errance imaginaire. La géographie réelle laisse place à une géographie imaginaire et affective, que montre le glissement en forme de jeu de mots de Groenland à « amour land » la vision du monde se trouve modifiée sous l'influence des sentiments dus à l'absence et au désir pour l'autre. Plus encore le poète évoque le corps féminin dans une fête orgiaque :

Est-ce parce que le ciel est si bleu,
et que la terre dans cette pureté de fête est pour moi comme une amante,
je vous offre des vers gais comme des marionnettes,
pointus et nécessaires comme des cure-dents !

Femmes qui aimez ma viande et vous,
cette jeune fille qui me regarde comme un frère,
couvrez-moi de sourires, moi, le poète,
j'en ferai des fleurs cousues sur ma blouse de dandy ! (V12-30 La blouse du dandy123)

De plus « Son amie (de 4 à 6 mètres, ne parle pas) » (PO1-VMT25) dans *Vladimir Maïakovski tragédie* est destinée à une orgie collective qui annonce symboliquement la révolution, le désir pour la femme devient image, se substitue à l'élan révolutionnaire. Par un jeu d'hyperboles, la figure féminine désignée par le pluriel ou une taille gigantesque devient la représentation d'une volonté de puissance et d'un élan créatif et poétique. Dans une même logique, Maïakovski utilise la description du corps féminin en particulier celui de Lili :

Dans ton visage tes yeux ont creusé
les fosses de deux tombes.

Les tombes s'approfondissent.
Sans trouver de fond.
Il me semble
que je chute de la passerelle des jours.
J'ai tendu mon âme comme un câble au-dessus de l'abîme
et jonglant avec les mots, je m'y suis balancé. (PO1-FV133),

pour traduire les difficultés de la vie pendant la guerre civile, la faim et le froid. Ainsi la femme se confond avec le monde. Le désir exprime l'élan révolutionnaire.

Apollinaire énumère des figures féminines variées, qui viennent à sa conscience lors de sa déambulation dans « Zone » :

Il y a surtout des Juifs leurs femmes portent perruque
Elles restent assises exsangues au fond des boutiques(ALC Zone43).

Ces images de la femme sont représentatives du monde que le poète arpente. Les émigrants, que le poète perçoit à travers leurs femmes, prennent ainsi une résonance particulière, en activant la curiosité du poète pour le monde. L'attraction pour la figure féminine se traduit par une attention portée au corps. Il relie ainsi le corps féminin au décor comme :

Le colchique couleur de cerne et de lilas
Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là
Violâtres comme leur cerne et comme cet automne
Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne (ALC Les colchiques60).

Un jeu d'images établit un lien très fort avec le monde comme le va-et-vient des comparaisons entre les bras et le pont. De même le corps absent de la femme aimée devient objet de fantasmes :

O phare-fleur mes souvenirs
Les cheveux noirs de Madeleine
Les atroces lueurs des tirs
Ajoutent leur clarté soudaine
A tes beaux yeux ô Madeleine (CALL OBUS COULEUR DE LUNE286),
Comme la neige aux purs pétales
Ou bien tes mains sur mes baisers
Tomber les feuilles automnales (CALL LA TÊTE ÉTOILÉE295).

La guerre attise le désir et des images suggèrent un rapprochement entre le corps féminin et le contexte de la guerre. Le désir pour la figure féminine se projette donc sur le monde dans une étroite imbrication. Mais le désir pour la femme est contrarié, la figure féminine finit par se dérober. Tout d'abord la multiplicité des femmes semble empêcher les poètes d'en posséder une. La figure féminine idéale se perd dans un jeu de références.

Cendrars, par exemple, passe de l'évocation de Jeanne, prostituée de Paris, aux femmes rencontrées :

Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons
Avec les gestes piteux et les regards tristes des sémaphores sous la pluie
Bella, Agnès, Catherine et la mère de mon fils en Italie
Et celle, la mère de mon amour en Amérique
Il y a des cris de sirène qui me déchirent l'âme
Là-bas en Mandchourie un ventre tressaille encore comme dans un accouchement (PR33).

La précision de certaines références par le prénom côtoie l'imprécision d'autres allusions. Le résultat de ces évocations est tout de même la solitude. Les rencontres sont éphémères souvent teintées d'anonymat comme :

Et où je suis resté un mois avec cette jeune fille américaine qui devait rentrer dans sa famille
[à New York (ACM133),
Une jeune argentine accoudée au bastingage
Rêve à Paris en contemplant les phares qui dessinent la côte de France
Rêve à Paris qu'elle ne connaît qu'à peine et qu'elle regrette déjà (FR I. Le Formose188),

et se perdent dans des généralités proches du documentaire et péjoratives. Cendrars montre ainsi des femmes déssexualisées, comme les nourrices :

Un nourrisson se prend et fait gicler un grand sein de négresse abondant et gommeux comme
[un régime de bananes (FR III.242),

ou des femmes libérées et émancipées :

Libertins et libertines
Maintenant nous pouvons avouer
[...]
Nous avons aussi les plus belles femmes du monde
Simplicité
Intelligence
Amour
Sport (*Sud-Américaines*255),
Nos amies sont fortes et saines
Elles sont belles et simples et grandes

Elles savent toutes s'habiller

Ce ne sont pas des femmes intelligentes mais elles sont très perspicaces (*Sud-Américaines*²⁵⁶).

Cette distance ainsi créée l'amène à dresser le constat d'une impuissance à posséder par les mots des mondes vastes qui lui échappent :

Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés et tous les verres

J'aurais voulu les boire les casser

[...]

Et liquéfier tous ces grands corps étranges et nus sous les vêtements qui m'affolent (PR20).

L'anaphore de « et » au début du vers résonne comme une accumulation d'images, dans laquelle les femmes sont posées sur le même plan que les éléments du décor. De même les sonorités du train se confondent avec celles provoquées par le passage des femmes. Ainsi la confusion de la perception dans le transsibérien confirme la difficulté à posséder poétiquement la figure féminine, symbole du monde à découvrir.

Maïakovski met en scène un désir qui s'apparente à une conquête de l'avenir. Mais cet élan enthousiaste à la fois lyrique et épique se heurte à une réalité souvent décevante, à l'incompréhension voire l'indifférence de la femme aimée et de ses contemporains. En effet, le premier risque est celui de la dispersion. Le poète énumère ses conquêtes à plusieurs reprises :

À nouveau amoureux je rentrerai en lice,

illuminant de flamme la courbe des sourcils. (PO1-NP79),

Mon enfant !

N'aie pas peur

si à mon cou de bœuf

s'accroche une montagne humide de femmes au ventre transpirant,

c'est que je traîne à travers la vie

des millions d'énormes amours purs

et des millions de millions de petits amours sales.

Ne crains pas

qu'à nouveau,

! sous le ciel couvert de la trahison,

je me colle à des milliers de jolis visages

de « celles qui aiment Maïakovski » I,

parce que c'est une dynastie

d'impératrices qui ont fait l'ascension de ce cœur fou. (PO1-NP 105, 107),

A vous toutes

qui avez plu ou plaisez,

icônes conservées dans la grotte de l'âme,

comme une coupe de vin pour un toast, je

lève mon crâne rempli de rimes.

[...]

Mémoire !

Rassemble dans la salle du cerveau

la suite inépuisable des bien-aimées. (PO1-FV119).

Par la multiplicité des femmes évoquées le poète a créé une sorte de liste pour mémoire, s'adressant à des femmes, comme des interlocutrices de ses poèmes. Il mêle désir et érotisme dans les images et hyperboles qu'il emploie, manifestant la volonté d'inclure le réel dans l'œuvre et d'ancrer son lyrisme dans le réel. Maïakovski confond le désir pour la femme avec celui pour le monde. Mais la multiplicité de ces figures et les ruptures amoureuses, qui reprennent le même scénario, renvoient le poète à un échec. En effet, Maïakovski constate avec désespoir, une opposition entre douleur et tendresse :

Souviens-toi
c'est devant cette fenêtre
que pour la première fois
éperdu, j'ai caressé tes bras
Aujourd'hui tu es assise là
le cœur corseté de fer.
Encore un jour
et tu me chasseras en me grondant. (V12-30 Lilitchka249).

La métaphore du fer comme emprisonnement marque la distance qu'impose la femme qui n'est pas réceptive à l'affection qui lui est prodiguée. Elle impose le manque et la privation. Le monde devient alors un espace immense lui-même privé d'amour ce qui suggère à Maïakovski ses vers :

M'aime-t-elle ou non [...]
Où trouver l'amour dans un pareil tohu-bohu
c'est comme dans tout un New York d'automobiles
chercher un fer-à-cheval porte-bonheur (V12-30 Derniers vers539),

la question de Maïakovski, constante de son œuvre, manifeste le désespoir devant une situation qu'il ne maîtrise pas. La définition qu'il propose de l'amour dans ce poème :

L'amour
ce n'est pas
bouillonner en rond
ni faire brûler
des charbons.
L'amour
c'est ce qui s'élève derrière les montagnes des poitrines
au-dessus
de la jungle des chevelures.
Aimer
ça veut dire :
au fond des cours
courir
et jusqu'à la nuit -corbeau
faire luire la hache
pour couper du bois
et jouer
de sa force.
Aimer
c'est des draps
lacérés d'insomnie
s'arracher,

jaloux de Copernic,
 le prendre pour rival,
 lui,
 et pas le mari de Marie Ivanovna.
 Pour nous
 l'amour
 n'est pas un paradis douceâtre,
 pour nous
 l'amour
 c'est le bruit que fait
 le moteur figé
 du cœur,
 remis
 en marche. (V12-30 Lettre de Paris...503, 505),

montre une vision quasi épique par une accumulation de métaphores basées sur des verbes de mouvement qui reflètent une certaine violence, le caractère impatient de Maïakovski et le désir. Mais ce dernier se heurte à des obstacles qui le poussent à constater cette opposition, l'antithèse entre l'hyperbolisme et la petitesse du monde qui l'entoure :

Comme Maïakovski, Apollinaire déplore la perte de l'être cher. Le désir pour l'autre est contrarié par la rupture imposée. Les femmes sont évoquées au pluriel comme :

Les directeurs les ouvriers et les belles sténos dactylographes (ALC Zone39),

elles forment un groupe que le poète observe mais qui reste étranger. Le désir se dessine derrière l'adjectif « belle » mais le mouvement qu'elles suivent les oppose au poète observateur. Aucun contact ne s'établit. La femme demeure une étrangère. Son évocation est parfois associée à des questions :

Douces figures poignardées Chères lèvres fleuries
 Où êtes-vous ô jeunes filles (CALL ÉTENDARDS213).

L'absence de réponse laisse le poète à sa solitude et renvoie le sentiment amoureux dans un passé révolu. Apollinaire y renonce avec une forme de fatalité :

Adieu adieu chantante ronde
 O mes années ô jeunes filles (ALC La Santé140).

La femme instaure une distance dont le poète est en quelque sorte la victime. L'arlequine se mire :

L'arlequine s'est mise nue
 Et dans l'étang mire son corps (ALC Crépuscule64),

et ainsi se refuse à tout autre regard. Plus encore la femme aimée s'éloigne. Les verbes de mouvement sont régulièrement employés pour signifier la rupture comme :

Un cœur à moi ce cœur changeant
 Changeant et puis encore que sais-je

Sais-je où s'en iront tes cheveux

Crépus comme mer qui moutonne
Siège où s'en iront tes cheveux
Et tes mains feuilles de l'automne
Que jonchent aussi nos aveux (ALC Marie81).

L'écoulement de l'eau, le départ sans retour, sont les métaphores de la fin d'une relation amoureuse. Enfin la femme est fantasmée comme dans « L'ermite » :

O Seigneur flagellez les nuées du coucher
Qui vous tendent au ciel de si jolis culs roses (ALC L'ermite100).

La privation induit une rupture dans l'engagement moral que s'est fixé l'ermite. Cependant c'est avec violence qu'il évoque la tentation que lui inspire le corps féminin. Un sens poétique se lit dans ce poème symboliste, témoignant d'une possession qui se dérobe à la manière de l'écriture poétique.

La femme, d'abord inspiratrice de la poésie de Cendrars, Maïakovski et Apollinaire, devient allégorie de la création. Elle est d'abord représentative de la trivialité du monde.

Cendrars évoque de façon crue le corps maternel et sa capacité à enfanter :

Je suis né dans cette ville
Et mon fils également
Lui dont le front est comme le vagin de ma mère (19PO81),
Mon crâne à ton orifice
[...]
Le grand muscle de ton vagin
se resserrait alors durement (ACM131),
Ô rue Saint-Jacques ! Vieille fente de ce Paris qui a la forme d'un vagin et dont j'aurais
voulu tourner la vie au cinéma, montrer à l'écran la formation, le groupement, le
rayonnement autour de son noyau,
Notre-Dame,
Vieille fente en profondeur, long cheminement
De la porte des Flandres à Montrouge, (ACM133).

Cendrars y rappelle une certaine passivité dans le lien avec la mère, voire de la dépendance. De même le corps maternel sert de référence à des comparaisons pour le décor urbain. La femme devient inspiratrice, à l'image du monde. De plus le poète crée une image fantasmée à partir du réel. Dans la *Prose du Transsibérien* Cendrars fait de Jeanne un personnage complexe, accompagnatrice du jeune homme lors de son voyage, elle est une prostituée de Montmartre. Cendrars ponctue son poème des questions de Jeanne. Les questions se répètent de façon similaire. De même, il s'adresse à elle :

J'ai pitié j'ai pitié viens vers moi je vais te conter une histoire
Viens dans mon lit
Viens sur mon cœur
Je vais te conter une histoire... (PR27),
Tu seras mon idole
Une idole bariolée enfantine un peu laide et bizarrement étrange (PR28).

Ces répliques de Jeanne font d'elle une interlocutrice à la fois présente et absente. Elle devient un fantasme, comme une image reconstituée à partir d'un référent réel. Enfin Cendrars fait de Jeanne une description tout en nuances et en contrastes :

Ce n'est qu'une enfant, blonde, rieuse et triste,
Elle ne sourit pas et ne pleure jamais ;
Mais au fond de ses yeux, quand elle vous y laisse boire,
Tremble un doux lys d'argent, la fleur du poète. (PR23),

cette image féminine trahit le manque et devient allégorie de la création poétique et d'une quête de l'art. L'apprenti-poète qui se décrit comme « mauvais poète » formule, à travers l'imparfaite figure de Jeanne, la poésie en action.

La femme est l'inspiratrice, la poésie se fait réceptacle du souvenir. Maïakovski propose une évocation charnelle du corps féminin :

Un cœur de jeune fille bouilli dans l'iode,
un débris pétrifié de l'avant-dernier été. (V12-30 Hymne167),
Les fauteuils débordaient de chairs féminines (V12-30 Deux, trois choses...197).

La chair féminine côtoie, dans l'imaginaire du poète, les évocations de la « viande », de son propre corps animalisé. Cette présentation triviale ramène l'individu à ses instincts qui génèrent violence et mouvements créatifs. Les registres lyrique et épique se rejoignent ainsi. Le portrait de la jeune femme aimée s'imprègne ainsi d'images :

[...] ma femme.
Mon amante aux cheveux roux.
Derrière son équipage
s'étire bruyamment la foule bigarrée des constellations. (V12-30 Quelques mots...95)

Le feu de la passion s'exprime par des métaphores, illustrant des sentiments et mettant la figure féminine non seulement dans la position de l'inspiratrice mais aussi comme générant de la poésie. Les métaphores permettent au poète de relier la figure féminine comme muse au monde :

Le soutien-gorge de l'âme est dégrafé.
Les mains brûlent le corps. (V12-30 De rue en rue77),
Soutien-gorge de lames et dégrafer.
Les volcans des hanches derrière la glace des robes,
les épis des seins murs pour la moisson, (V12-30 En suivant une femme89).

L'imaginaire propose une vision toute personnelle d'un lyrisme, miroir du réel. Maïakovski fait de la figure féminine régénérée, éternellement renaissante, une allégorie de sa poésie.

L'absence et le manque sont pour Apollinaire insupportables. Le poète-soldat explore le désir dans ce portrait très trivial de la figure féminine. Lou est ainsi désignée :

Mon Lou la nuit descend tu es à moi je t'aime
[...]
Les croupes des chevaux évoquaient ta force et ta grâce

D'alezane dorée ô ma belle jument de race (PL383)
La vulve des juments est rose comme la tienne (PL385).

Le corps féminin est morcelé par le poète traduisant une intimité recréée mentalement et poétiquement. Le langage cru s'associe à un rapprochement fait avec l'animal, en particulier le cheval du soldat. De fait, le poète exprime une volonté de domination par procuration et le texte poétique comble le vide auquel se heurte un désir qu'il sait de toute façon inassouvi. En évoquant ainsi le corps féminin il projette un fantasme, sa propre création d'une figure féminine alors que le réel est décevant. Pour recréer une présence consolatrice il fabrique sa propre image idéalisée :

Je pense à toi mon Lou ton cœur est ma caserne
Mes sens sont tes chevaux ton souvenir est ma luzerne
Le ciel est plein ce soir de sabres d'éperons
Les canonniers s'en vont dans l'ombre lourds et prompts
Mais près de moi je vois sans cesse ton image
Ta bouche est la blessure ardente du courage (PL380).

Il imbrique deux êtres en reliant la femme à son univers, dans le lien rêvé entre le rêve et le réel. Ainsi la femme apparaît plus comme une femme de mots, mentalement recréée par la pensée. Par un jeu complexe de métaphores, Apollinaire déréalise totalement la figure féminine, fait du corps, un objet érotisé, et plus encore une représentation poétique détachée du réel. L'écriture est la clé du mystère.

La femme est montrée à l'image du monde moderne. Elle s'inscrit dans ce décor lui-même souillé et dégradé. Les descriptions de figures féminines sont marquées par l'impureté.

Au cours de sa déambulation dans New York, Cendrars évoque les femmes attachées au décor :

Les vitres des maisons sont toutes pleines de sang
Et les femmes, derrière, sont comme des fleurs de sang,

D'étranges mauvaises fleurs flétries, des orchidées,
Calices renversés ouverts sous vos trois plaies. (Pâq6).

Il procède à une dégradation progressive en employant la métaphore de la « fleur de sang ». La femme maquillée et déguisée n'inspire que de la méfiance pour la fausseté due à l'impureté qu'elle dégage et à la distance qu'elle instaure. Cendrars pose une influence réciproque entre le décor sordide et ces femmes souillées :

Elles sont polluées par la misère des hommes.
Des chiens leur ont rongé les os et dans le rhum

Elles trempent leur vice endurci qui s'écaille. (Pâq8).

Le poète sature son texte d'images triviales, la déchéance ainsi désignée par des personnages féminins devenus allégories caractérisent, aux yeux du poète, le monde moderne qu'il découvre dans son aspect le plus sordide et le plus abrupt. De plus la compagne du poète, Jeanne est extraite de son milieu, « au fond d'un bordel » (PR23), désigné comme le plus bas et le plus dégradant, pour être élue muse du voyage-poème. Cendrars multiplie ainsi les paradoxes, la jeune femme est une anti-héroïne capable de devenir la représentation la plus élevée de l'inspiratrice, elle provient d'un bordel et est qualifiée d'« immaculée » (*Id.*) assimilée ainsi à la vierge. Cendrars développe donc une forme d'empathie pour la misère qu'il côtoie, en traitant le personnage de Jeanne avec compassion. La « fleur du poète » est donc une fleur du mal devenant ainsi une métaphore de la poésie.

La femme devient une figure du monde moderne désinvesti de sentiments, lieu d'échanges voire de marchandage, où les corps sont monnayés :

Si je chancelle, c'est que cette maison m'épouvante et j'entre - Deuxième point de chute –
[dans cet *hôtel des étrangers*, où souvent j'ai déjà loué une chambre à la journée
Ou pour la nuit, maman,
Avec une femme de couleur, avec une fille peinte, du d'Harcourt ou du Boul'Mich'
(ACM133).

Le commerce, motif du voyage, est au cœur des relations humaines. Cependant si le poète se montre désabusé, il adresse au Christ une prière vibrante :

Je voudrais être Vous pour aimer les prostituées.
Seigneur, ayez pitié des prostituées. (Pâq9).

Si la poésie moderne montre la misère et des êtres déchus, elle véhicule aussi de la compassion. Les sentiments de Cendrars sont donc ambivalents. La femme déchue et souillée est digne de pitié, mais elle incite un désir dangereux qui place les relations entre les hommes et les femmes sous une égide funeste :

Et au bout du voyage c'est terrible d'être un homme avec une femme
L'amour pâme les couples dans l'herbe haute et la chaude syphilis rôde sous les bananiers
(PR27).

Le désir mortifère représente une menace. Les relations humaines sont souvent imprégnées de violence avec un désir érotique qui se confond avec le désir de faire souffrir.

Dans la poésie de Maïakovski, le thème de la souillure est présent. Elle imprègne le décor urbain et le poème :

je me noie dans les boulevards, baigné de la nostalgie des sables,
car ta chanson en bas ajourés,
dans les cafés,
c'est ta fille ! (V12-30 Quelques mots97),

il personnifie la nuit et le poème comme une prostituée par un jeu d'images futuristes, il propose une représentation très triviale du monde. Le réel est montré dans son aspect le plus

sordide et le plus dégradé. Il dénonce, avec provocation, la fausseté et l'impureté du monde à travers les représentations de l'amour souillé. L'image du baiser :

Mais l'homme avait froid
et des ovales de petits trous dans ses semelles.
Il choisit le baiser
le plus gros
et le chaussa comme un caoutchouc.
Mais le gel était féroce
et le mordit aux doigts de pieds.
Eh quoi,
dit l'homme en colère,
je vais jeter ces baisers inutiles ! »
Il les jeta.
Et soudain
des oreilles poussèrent au baiser ;
il se mit à s'agiter
et cria d'une toute petite voix :
« Maman ! »
L'homme eut peur.
Il enveloppa des chiffons de son âme
le petit corps tremblant
et l'emporta chez lui
pour le mettre dans un petit cadre bleu.
Il fouilla longtemps dans la poussière de ses valises
(il cherchait le cadre)
En se retournant, il vit
que le baiser était allongé sur le divan,
énorme,
gras.
Il avait grandi
et riait,
déchaîné ! (PO1-VMT57),

qui devient personnifié, transfiguré et enflé jusqu'au monstrueux, sert à mettre en accusation les sentiments faux et dénaturés véhiculés par l'esprit d'une époque. De même il emploie la métaphore de la prostituée :

Toute la terre se couchera comme une femme,
les viandes agitées par l'envie de se donner ;
les choses vivront,
et leurs lèvres
susurreront :
« Voyez-la qui fait la sucrée ! » (PO1-NP95),
La terre,
engraissée comme une maîtresse
dont aurait joui Rotschild ! (PO1-NP99),

qui, appliquée à la terre personnifiée, met en lumière le vice que le poète observe partout. C'est l'image de la femme infidèle, frivole qui apparaît ici. La femme, comme figure représentative du monde moderne, se trouve dévalorisée en cela qu'elle condamne l'amour :

Et moi, je suis le trottoir de juillet brûlé de chaleur :
la femme y jette des baisers comme des mégots ! (V12-30 Amour109).

La vulgarité de l'image qui se dégage de cette référence biblique et qui associe par une comparaison les baisers et les mégots provoquent avec force le lecteur en dénonçant la frivolité de la femme. Le désir maïakovskien se heurte donc à une superficialité et à une forme d'indifférence qui exacerbe une passion violente :

LE JEUNE HOMME ORDINAIRE

Alors

ça veut dire que l'amour n'est rien ? (PO1-VMT43),

Et vous qui feuilletez tranquillement les lèvres

comme une cuisinière les pages d'un livre de recettes. (PO1-NP77)

Le corps est forcé, alors que dans un mouvement contraire, il rejette la femme aimée.

Quel Hoffman céleste

t'a imaginée, maudite ?

Je ne veux pas de toi !

Ce n'est pas la peine ! (PO1-FV121, 123)

le désir maïakovskien se révèle complexe et destructeur, car il révèle une inadéquation tragique et fondamentale entre l'inconstance et la légèreté féminine et la gravité sincère du sentiment véritable.

Apollinaire met lui aussi en scène dans ses poèmes des femmes aux mœurs légères :

Regret des yeux de la putain

Et belle comme une panthère

Amour vos baisers florentins

Avaient une saveur amère

Qui a rebuté nos destins (ALC La chanson du Mal-Aimé53).

Ces prostituées représentent un symbole de dépravation et de souillure. Le poète les décrit en tant qu'observateur, alors qu'elles s'offrent à tous sans distinction. En retour, elles ne prêtent aucune attention au poète, tous ceux à qui elles se vendent et même les lieux qu'elles fréquentent sont annihilés par l'indifférence et le peu d'importance que ce marchandage symbolise¹¹²⁶. Le poète se sent attiré par cette déchéance. Il souligne le paradoxe de cette attirance et de cette répulsion :

J'aimais les femmes atroces dans les quartiers énormes

Où naissaient chaque jour quelques êtres nouveaux (ALC 1909139),

Dans le crépuscule fané

Où plusieurs amours se bousculent

Ton souvenir gît enchaîné

Loin de nos ombres qui reculent (VIA158).

¹¹²⁶ Plus encore c'est l'amour qui se trouve souillé et dégradé comme le montre cette scène :
J'ai connu l'horreur de l'ennemi qui dévaste

Le Village

Viole les femmes

Emmène les filles

Et les garçons dont la croupe dure sursaute (CALL CASE D'ARMONS236),

les relations entre les individus sont marquées de la souillure, de la confusion propice ici à une dégradation et à un avilissement de l'être.

En faisant de ces femmes des sujets de ses poèmes, au-delà de la peur, Apollinaire leur donne un statut d'objet esthétique. La poésie se donne le rôle d'observer le monde sans le voile de la censure ni de la morale et de transcrire le réel. De plus en associant la femme et la guerre le poète montre un aspect à la fois funeste et beau du conflit qui fait ainsi naître l'acte d'écriture et une esthétique. La poésie naît alors d'unions trompeuses. L'union de Merlin et de la vieille femme, qu'Apollinaire traite avec une certaine familiarité, symbolise la naissance de la poésie.

La figure féminine devient alors un anti-idéal, la laideur prenant le statut d'objet poétique. Le poète cherche à convaincre le lecteur qu'il faut renoncer à la beauté comme source unique de poésie. À la manière de Baudelaire, il extrait la beauté poétique de la laideur physique, de la laideur du réel. Les voyages sont l'occasion de fixer des rencontres avec des personnages qui synthétisent le monde dans sa diversité. On perçoit une certaine attirance et une fascination sous la forme de description quasi documentaire qui suggère implicitement une déception. En effet le corps est montré dans sa réalité crue et dégradée. Le poète lève le voile sur le réel, comme il se décille lui-même, apercevant la laideur de la femme derrière la beauté trompeuse qu'il avait perçue. Il montre l'envers des choses et révèle un réel bien décevant. Cette opération va s'avérer nécessaire pour faire de la laideur un objet poétique.

3. 2. 2. 2. L'expression du manque.

Le lyrisme de Cendrars, Maïakovski et Apollinaire s'exprime d'abord par la notion de manque, le lien affectif est marqué par l'absence ressassée parfois à saturation dans les textes poétiques. Le poète met l'accent sur l'abandon et la privation dont il est victime.

Cendrars énumère ainsi les femmes rencontrées :

Bella, Agnès, Catherine et la mère de mon fils en Italie
Et celle, la mère de mon amour en Amérique
Il y a des cris de sirène qui me déchire l'âme [...]
Ce soir un grand amour me tourmente
Et malgré moi je pensais la petite Jehanne de France.
C'est par un soir de tristesse que j'ai écrit ce poème en son honneur (PR33, 34).

Les voyages du poète-bourlingueur occasionnent ces rencontres mais ces femmes restent lointaines. Les liens se créent et se distendent, l'écriture poétique a le pouvoir de les rappeler à la mémoire et de les faire coexister ainsi dans l'espace du texte. Car même si l'amour se vit dans le manque et l'absence comme ici :

Quand tu aimes il faut partir
Quitte ta femme quitte ton enfant

Quitte ton ami quitte ton amie
Quitte ton amante quitte ton amant
Quand tu aimes il faut partir (FR I. Le Formose184).

L'écriture, pour Cendrars, permet de reconstituer les pièces d'un puzzle qu'il a lui-même créé. La poésie assemble les pièces, comble éventuellement les vides et relie les éléments épars de l'existence et du réel. Claude Leroy, en rappelant des événements de la biographie de Cendrars, analyse les relations féminines du poète et leur rôle dans la formation de Cendrars, il évoque la mort accidentelle d'une petite camarade prénommée Elena. Il enchaîne sur la question de l'identité problématique que s'est construite le poète : « Expier comme Lui, expier pour Elle, expier comme Elle, être Elle, la faire revenir dans son propre corps crucifié : tel est le périple de l'identité, déclenchée par le pseudonyme. Le Christ médiateur est appelé en secret à réconcilier les parts rompues de l'androgynie¹¹²⁷ ». Ainsi on peut percevoir les fondements d'une relation complexe voire ambiguë avec des figures féminines présentes et absentes, recherchées ou fuies. La notion d'échec n'est jamais loin, l'écriture peut aussi être le témoin impuissant à faire revivre le sentiment dans son intensité :

Du fond de mon cœur les larmes me viennent
Si je pense, Amour, à ma maîtresse [...]
Que les larmes me viennent si je pense à son cœur. [...] (PR23, 28)

L'évocation de Jeanne ne suscite que des larmes et l'écriture, dans son rôle d'évocatrice, ne s'avère pas pour autant consolatrice. D'ailleurs Jeanne n'est « qu'une pauvre pensée ». L'écriture l'a évoquée avec subtilité mais ne la fait pas revivre, tout comme le fantôme d'Hélène. L'écriture poétique est donc un réceptacle, un tamis pour le réel mais aussi elle déréalise l'être et le monde laissant le poète à sa solitude en dépit de l'œuvre créée. Cette prise de conscience arrive assez tôt dans son œuvre car ses poèmes de jeunesse traduisent l'impuissance :

Si nos lèvres se joignaient ? ! (Séq300),
Chapelle ardente, où brûle l'agonie de ses yeux (Séq301),
Car, vois-tu, cette joie qui me poigne et me crispe
Est au fond très amère, est au fond douloureuse... (Séq302).

Il emploie fréquemment des questions révélant une impuissance à aimer et une incapacité à réaliser ses intentions, car la réalité se révèle décevante. Il faut accepter son incomplétude. Maria Teresa de Freitas met au centre de son étude sur les relations de Cendrars avec les femmes la question de l'androgynie : « Ce rêve du retour à l'enfance, au temps d'avant la différenciation sexuelle, jusqu'à l'androgynie originelle, représente-t-il la réponse au désordre inné de la sexualité normale et à la douleur qui poursuit et déchire le poète depuis si

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 73.

longtemps ?¹¹²⁸ ». Elle expose l'ambiguïté d'un séducteur attiré par une forme d'androgynie qui pose le problème d'une identité fragile. Claude Leroy ajoute : « Cette fable des origines éclaire la misogynie de Cendrars : la femme est responsable de la chute dans le sexe et l'identité déchirée¹¹²⁹ ».

Dans sa relation à l'autre, Maïakovski éprouve comme Cendrars de la souffrance par la distance que la femme aimée impose :

C'est ainsi que moi
je reviens vers toi, mon aimée. [...]
Ainsi moi,
revenant vers toi,
n'est-ce pas
chez moi que je vais ? (PO3-JA37),
je jure
que j'aime
immuablement et fidèlement ! p39,
Que ce thème survienne,
il commande :
- Vérité !
Que ce thème survienne,
il ordonne :
- Beauté ! (PO3-SÇ147)

Il se montre soumis par son obéissance et sa fidélité indéfectible. Le thème de l'amour qu'il personnifie et ne désigne pas directement au début de *Sur ça* s'impose à lui et lui commande l'écriture poétique de ce poème, récit de l'absence de la privation imposée par la femme aimée. L'écriture affirme donc le désespoir de la rupture imposée par Lili, ainsi que la passion extrême du poète à laquelle la jeune femme est insensible. Claude Frioux analyse la sensibilité du mal-aimé, en mettant en valeur les crises qui s'apparentent à une aliénation : « Un poème tout entier, *la Flûte des vertèbres*, est consacré au mal d'amour. *J'aime* et son hymne exultant fixent la place centrale de l'amour dans le registre de sa sensibilité poétique. Deux autres œuvres maîtresses, *le Nuage en pantalon* et *De ceci* (c'est-à-dire de l'amour), au contenu complexe et varié, ont pour ouverture magistrale l'évocation de crises amoureuses aiguës, deux scènes d'attente inquiète ou déçue qui semblent placées là pour, dès l'abord, raréfier, rendre incandescente l'atmosphère de tout poème. *Je me traîne*, dira Maïakovski, *éternel blessé d'amour*. Pour lui, le sentiment équivaut à une sorte d'aliénation, de possession frénétique¹¹³⁰ ». Le désespoir du poète provient d'une sensation d'anéantissement définitif de l'amour :

C'est peut-être
le dernier amour du monde
qu'illumine la rougeur du poitrinaire. (PO1-FV131),
Un faux pas,

¹¹²⁸ Maria Teresa de FREITAS, « Cendrars et les femmes », *op. cit.*, p. 129.

¹¹²⁹ Claude LEROY, *La main de Cendrars*, *op. cit.*, p. 62.

¹¹³⁰ Claude Frioux, *Maïakovski par lui-même*, *op. cit.*, p. 67.

et les miettes du dernier petit amour
sombrieront pour toujours dans l'abîme enfumé. (PO1-GM143)

Les images choisies mettent en scène la mort de l'amour sans la possibilité d'une résurrection, ce qui génère une forte angoisse car un décalage existe entre la passion hyperbolique du poète et la menace de la perte de l'amour. Le poète se trouve alors condamné pour l'éternité à rechercher et poursuivre cet amour impossible. Ainsi Maïakovski pose des questions insistantes :

Est-ce l'amour qui va se produire ?
Et quel amour
grande ou minuscule ?
Comment serait-il grand dans un corps pareil ?
Ce sera sans doute un petit,
tout paisible, amoureux. (PO1-NP75)

qui placent l'amour dans l'éventualité qu'il ne se produira pas. L'impuissance qu'il ressent ainsi :

Sauvage,
je perdrai la raison,
fouaillé par le désespoir. (V12-30 Lilitchka249),
Si vous aimez comme j'aime
vous tueriez l'amour
ou bien vous trouveriez une place de grève
pour y faire pourrir
le ciel transpirant et rugueux
et ces étoiles laiteusement innocentes (PO1-VMT45),

l'amène à développer une souffrance insupportable qui se traduit par une crise personnelle.

Pour Apollinaire, c'est le constat d'échec qui domine dans les relations amoureuses.

Les amours finies ne reviennent pas :

Tu n'oses plus regarder tes mains et à tout moment je voudrais sangloter
Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'a épouventé (ALC Zone43),
Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine (ALC Zone45).

Le poème expose, sur le ton de la déploration, une idée de finitude. Il use de négations associées au thème de l'eau pour insister sur la rupture définitive. Par l'usage du pluriel, le poète revient, comme Maïakovski, sur un scénario amoureux qui se répète fatalement.

À cela s'ajoute le motif de l'ombre :

Ténébreuse épouse que j'aime
Tu es à moi en n'étant rien
O mon ombre en deuil de moi-même (ALC La chanson du Mal-Aimé54).

L'ombre, personnifiée en épouse, symbolise une solitude provoquée par l'abandon du poète par la femme aimée et distante. Apollinaire oscille entre une résignation et une retenue dans l'expression du sentiment comme dans « Le pont Mirabeau » et la folie qu'occasionne le désespoir dû à la privation de l'amour. Gil Charbonnier et Danielle Jaines posent la problématique du mal-aimé par l'analyse de la figure de l'adynaton :

Des réminiscences du lyrisme médiéval se perçoivent encore dans *La Chanson du Mal-Aimé* avec l'usage de l'adynaton. Cette expression de l'impossible, symbole de la poésie amoureuse de Maurice Scève dans *La Délie* (1544) imprègne l'écriture de « la chanson ». La troisième strophe du texte repose entièrement sur l'adynaton. [ils citent cette strophe]. La figure consiste ici à donner une forte résonance lyrique à l'amour présenté comme un absolu. Par l'adynaton, l'écriture poétique façonne une preuve imagée de la puissance du sentiment. La comparaison avec une réalité impossible amplifie le caractère obsessionnel de la passion¹¹³¹.

Comme Cendrars et Maïakovski, Apollinaire fait le constat d'un état de solitude et d'un amour trompeur :

L'amour est mort j'en suis tremblant
J'adore de belles idoles
Les souvenirs lui ressemblant
Comme la femme de Mausole
Je reste fidèle et dolent (ALC La chanson du Mal-Aimé50).

Il exprime la rupture connotée de façon funeste. Amour et mort s'associent dans ces évocations :

Nous ne nous verrons plus sur terre
Odeur du temps brin de bruyère
Et souviens-toi que je t'attends (ALC L'Adieu85),
La tzigane savait d'avance
Nos deux vies barrées par les nuits (ALC La tzigane99).

Victime d'un destin contraire, l'amoureux délaissé et fidèle se voit même l'objet de moqueries.

Le lyrisme de Cendrars, Maïakovski et Apollinaire exprime la douleur et les poètes recherchent une forme de consolation.

Les Pâques est le poème le plus représentatif de cette quête d'une consolation :

Sur le mouchoir de Véronique Elle est empreinte
Et pour cela Sainte Véronique est Votre sainte.

C'est la meilleure relique promenée par les champs,
Elle guérit tous les malades, tous les méchants.

Elle fait encore mille et mille autres miracles,
Mais je n'ai jamais assisté à ce spectacle. (Pâq7)

¹¹³¹ Gil Charbonnier, Danielle Jaines, *Étude sur Guillaume Apollinaire, "Alcools", op. cit., p. 34.*

Le Christ est la figure de l'absence, le poète se tourne alors vers deux figures féminines, Sainte Véronique et Marie, dans sa quête de réconfort. Ces deux images sont le symbole de la compassion mais l'errance du poète ne trouve pas d'écho à cette prière personnelle. Tout n'est qu'illusion. L'errance-poème s'achève dans une quête de sens déçue et une solitude plus affirmée¹¹³². Claude Leroy évoque le motif de la violence :

Elena n'est pas seulement Hélène : à travers elle, l'incendiaire remonte aux origines de sa violence, par une trajectoire de blessures et de morts symboliques que résume la figure d'Elena. Dans ce paradigme perdu des amours enfantines, la mère - première coupable - est elle aussi inscrite¹¹³³.

Une menace funeste plane sur ses relations ambiguës où l'autre est plutôt vu comme un ennemi. L'écriture poétique reflète la violence de l'autre. Maria Teresa de Freitas relie le refus de l'amour inaccessible et de la sexualité à une obsession de pureté : « L'obsession de pureté poursuivie avec un tel sérieux ne peut pas renvoyer aux seuls refus de la sexualité, elle indique le refus de la vie même. C'est ainsi que « l'homme foudroyé par l'amour » est condamné à vivre sans amour. Pour expier la mort d'Hélène ? ». Elle poursuit par la quête de « l'impossible amour » : « Il n'y a qu'un pas entre l'idéal obsessionnel de pureté et le culte de l'inaccessible, de l'impossible amour. Ce culte hante toute l'œuvre de Cendrars¹¹³⁴ ».

La crise maïakovskienne se traduit également par une recherche désespérée d'une consolation, comme il le montre dans *Le nuage en pantalon* :

Marie ! Marie ! Marie !
Laisse-moi entrer, Marie !
Je n'en peux plus des rues !
Tu ne veux pas ?
Tu attends
que mes joues s'effondrent en ornières ? (PO1-NP103),
Marie, me veux-tu comme je suis ?
Laisse-moi entrer, Marie !
De mes doigts convulsés je m'essayerais la gorge de fer de la sonnette ! (PO1-NP105),
Donne-moi le charme non défleuré de tes lèvres
Ton corps,
je veux le choyer et l'aimer
comme un soldat
raccourci par la guerre,
inutile,
sans personne,
choie sa jambe unique.

¹¹³² De plus Cendrars montre, dès ses poèmes de jeunesse, une peur de la femme :

En la mole eurythmie d'un sourd accord mineur
Ensablant d'amour par la pourpre de ses lèvres ;
Et mes deux mains pourtant n'osaient s'étendre vers elle
Mes mains pâles d'amant n'osaient s'étendre vers elle,
Et cueillir sans effroi les sombres pavots d'amour (Séq291),
J'ai peur de ta présence, j'ai peur de ta beauté,
J'ai très peur de tes mains et j'ai peur de t'aimer (Séq293).

Cette retenue et cette méfiance lui sont inspirées par l'attitude de la femme aimée qu'il exprime par des métaphores mettant en valeur la trahison et la violence.

¹¹³³ Claude LEROY, *La main de Cendrars*, op. cit., p. 66.

¹¹³⁴ Maria Teresa de FREITAS, « Cendrars et les femmes », op. cit., p. 134, 135.

Marie,
tu ne peux pas ?
Non ?

Bah ! (PO1-NP107, 109)

Il adresse, à une jeune femme, Marie, qui se confond avec la vierge, une prière pathétique par les questions et les impératifs qui ne touchent pas la jeune femme inflexible. La prière s'érotise, démontrant un état de manque permanent et de dépendance. Les prières à l'amour reviennent régulièrement :

sur ma chaîne, je graverai à l'ongle le nom de Lili
et la couvrirai de baisers dans les ténèbres du bain. (PO1-FV129),
J'ai fait à l'amour ma prière douloureuse et sonnante,
mon âme
attend une autre venue,
et j'entends,
terre, ton
« Nunc dimittis ! » (PO1-H211),
On ricane :
« Ah ! Ah ! Ah ! »
et moi j'erre dans le délire de la fièvre.
Le boulet du globe terrestre
gronde,
attaché à mon pied. (PO1-H223)

L'amour est une charge qui devient vite insurmontable et provoque une crise violente allant jusqu'à la folie qui s'exprime par un départ précipité et une errance sans fin qui s'apparente à une condamnation.

L'amour déçu non seulement provoque l'effet d'une torture et brise l'élan optimiste qu'une croyance en l'amour provoquait. Mais Maïakovski emploie la métaphore du poids de l'amour comme une torture acceptée finalement car il impose à la femme aimée un lien très fort :

De toute façon
mon amour -
ce lourd poids de fonte -
reste accroché à ton cou,
où que tu fuies. (V12-30 Lilitchka251)

Mais l'élan lyrique se trouve condamné par un mouvement entravé et une chute due à la rupture :

Au moins laisse-moi
joncher d'une dernière tendresse
ton pas qui s'éloigne. (V12-30 Lilitchka 253),
Je passerai,
traînant mon amour énorme.
Par quelle nuit
délirante,
fébrile,

quels Goliaths m'ont conçu -
si grand
et tellement inutile ? (V12-30 L'auteur qui s'aime...305),

qui trouve un écho dans ses derniers vers :

Un pétale tombé sous des talons d'une danse (V12-30 Derniers vers543),

et montre une survivance symbolique et matérielle d'un sentiment qui s'est épuisé, condamné à un excès de lyrisme. La poésie est saturée de l'insupportable charge condamnant la mission du poète :

c'est que je traîne à travers la vie
des millions d'énormes amours purs
des millions de petits amours sales (PO1-NP105, 107),
Plus qu'il n'est possible
plus qu'il ne faut,
comme en rêve
suspendue par le délire poétique,
la boule de mon cœur est devenue énorme,
masse d'amour,
masse de haine. [...]
Je me traîne, simple appendice de mon cœur (PO3-JA31).

L'amoureux est rejeté, moqué, marginalisé et condamné à l'incompréhension, ce type de situation revient de façon récurrente :

Je me tiens près du mur.
 Je ne suis plus moi-même.
 Que ma vie soit broyée par le délire,
 tout mais pas sa voix,
 son insupportable voix. [...]
 Mais où, mon aimée,
 où donc, ma chérie,
 où donc,
 dans mon chant,
 j'ai trahi mon amour ? (PO3-SÇ209),
 Sur le pont des années,
 méprisé,
 moqué,
 pour le rachat de l'amour humain
 je dois rester,
 rester pour tous,
 je paierai pour tous,
 je pleurerai pour tous. (PO3-SÇ 215),
 Avec mes deux mètres,
 moqué,
 enfermé,
 battu
 je hurle sur les boulevards (PO3-SÇ217),
 Mais je ne suis qu'un infirme qui souffre d'amour. (PO3-SÇ223)

Le poète désespère de trouver un écho attentif à ses sentiments. Mais l'amour est bafoué, ignoré dans une société matérialiste et égoïste. Claude Frioux montre les conséquences des

crises amoureuses sur le monde : « Le mal d’amour, non content de projeter le poète hors de sa condition, précipite sur l’univers comme un monstre dévorant, le contamine et l’absorbe tout entier. Le profil du monde est littéralement modelé par le sentiment dramatique de l’inquiétude, de l’absence ou du désespoir ». Plus loin il ajoute : « Le monde est transformé en vision d’apocalypse, en catastrophe géologique qui semblent devoir aliéner sa réalité physique elle-même par de subtils et hallucinants chevauchements du subjectif et du concret imagé¹¹³⁵ ». La question essentielle reste d’être sauvé :

Aussi longtemps
 que sur la profondeur
 de cette
 Néva
l’amour-sauveur
 ne viendra pas vers moi
tu erreras toi aussi,
 et personne ne t’aimera. (PO3-SC 175).

C’est la mission qu’il se donne dans *Sur ça*, sauver « l’homme d’il y a sept ans », c’est-à-dire lui-même d’une sorte de désamour car « l’amour sauveur » apparaît comme une représentation du Christ.

Apollinaire exprime lui aussi la douleur due à l’amour malheureux. Mais il va plus loin en désignant l’amour comme une maladie honteuse :

Tu as souffert de l’amour à vingt et à trente ans
J’ai vécu comme un fou et j’ai perdu mon temps (ALC Zone42),

Tu n’oses plus regarder les mains et à tout moment je voudrais sangloter (ALC Zone43).

Laurent Fourcaut pose « le thème de l’amour enfui, perdu, insaisissable¹¹³⁶ » et évoque la honte : « Or ce mal-aimé se peint volontiers en homme honteux et coupable. Un tel paradoxe se résout si l’on comprend que le corollaire du rejet par la mère, signalé plus haut, est le suivant : si on m’abandonne, c’est que je me vau pas grand-chose¹¹³⁷ ». Laurent Fourcaut analyse bien le motif de l’amour douloureux ainsi : « Au total, la destinée de cet amour douloureux et précaire est de mourir : “L’amour est mort j’en suis tremblant ” (“La Chanson du Mal-Aimé”, p. 21)¹¹³⁸ ». Laurent Fourcaut énumère les circonstances dans lesquelles l’amour fuit le poète : « l’amour est tantôt douloureux [...] tantôt échappe aux mains [...] ou s’achève dans un climat tragique [...] tantôt est barré par un interdit [...] tantôt encore sans réciprocité¹¹³⁹ ». L’amour s’apparente à une souffrance physique, expression extériorisée d’une douleur morale et manifestation physique poétisée et envoyée à l’attention d’une

¹¹³⁵ Claude Frioux, *Maïakovski par lui-même*, op. cit., p. 121.

¹¹³⁶ Laurent Fourcaut, *Alcools Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 41.

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹¹³⁸ *Id.*

¹¹³⁹ *Id.*

femme infidèle et intransigeante. Ainsi le sentiment amoureux se révèle, pour Apollinaire, toujours double, il s'associe au dédain, à la rupture et signifie la passion et son inverse comme Maïakovski. Apollinaire voit le rejet dont il est victime comme un mouvement descendant, il emploie la même image :

Les mains des amantes d'antan jonchent ton sol (ALC Signe125),
Nos cœurs pendent ensemble au même grenadier
Dont les fleurs de grenade entre nos cœurs écloses
En tombant une à une ont jonché le sentier (PL421).

Au-delà du référent de cette métaphore, le poète explore le rôle de la poésie lyrique de conserver la mémoire de la relation afin qu'elle survive à la rupture. Il va même jusqu'à cultiver la douleur :

Un amour qui sera l'amour unique
Adieu mon cœur
Je vois briller cette étoile mystique
Dont la couleur
Est de tes yeux la couleur ambiguë
J'ai ton regard
Et je ressens une blessure aiguë
Adieu c'est tard (PL440)

en étirant le moment de l'adieu, ici répété et en ressassant une douleur qui finalement rappelle le souvenir toujours présent de l'amour vécu. Perdre la trace de cette relation annihilerait l'amour ressenti.

Dans ces poèmes de jeunesse Cendrars montre aussi le sentiment amoureux comme une illusion :

Je suis le bon dévot d'une douce illusion. (Séq294)

Symboliquement le sentiment n'est que pure création mentale. Le poète en est le créateur et instaure une forme de dépendance. L'illusion est alors métaphore de l'écriture poétique. En effet le but du texte poétique est de retranscrire l'étrangeté du monde :

HOTEL DES ETRANGERS
Quel est Amour le nom de mon amour ? (ACM134)

Les voyages du poète et ses pauses notamment dans des lieux anonymes sont l'occasion de se confronter aux énigmes que lui offre la découverte. Christine Le Quellec Cottier a analysé ainsi les années de formation du jeune poète Cendrars :

Ce constat d'impuissance provoque l'écriture, ultime échappée face à un érotisme redouté. Cette thématique fin de siècle de la femme insaisissable caractérise pleinement la première phase de création chez Cendrars. Le jeune homme s'essaie à l'écriture et reproduit le vers libre du tournant du siècle, utilise les images de femmes dangereuses ou inaccessibles véhiculées par un imaginaire décadent, tout en exploitant un registre de vocabulaire rare ou précieux¹¹⁴⁰.

¹¹⁴⁰ Christine Le Quellec Cottier, *Blaise Cendrars : Un homme en partance*, op. cit., p. 22.

Mémoire et sentiments se rejoignent pour donner un sens au monde derrière l'anonymat des lieux et des êtres qui l'habitent et qui hantent sa conscience tout en servant de repères dans l'unité de son œuvre. Maria Teresa de Freitas suggère que Cendrars amoureux de la cousine de Féla, Bella, voit cette dernière disparaître brusquement, « mais le plaisir peut-il être plus profond, pour le poète en herbe, que la peine du cœur ? La douleur le rattrape aussitôt, si crûment, si physiquement ¹¹⁴¹ ». Elle pose « l'équation romantique *Amour = Torture*, il assimile la souffrance physique à une expérience mystique, cette conception fait indéniablement partie de la psychologie bien particulière de Cendrars ¹¹⁴² ». Enfin elle pose des figures féminines antagonistes :

Féla ? Soudainement, tout s'éclaire, tout illumine. L'« ange » dont la venue lui avait été annoncée en rêve par sa mère, c'est-elle, Félicie, Félicité, son salut ! Bella, le démon tentateur, le serpent maléfique qui, en le frappant de cécité, l'avait détourné de la pureté, est mis hors jeu, maintenant. Mais voici que cette rencontre avec l'ange réveille la hantise compulsive de la pureté¹¹⁴³.

Maria Teresa de Freitas pose ensuite l'ambivalence de Cendrars comme une donnée de son imaginaire :

Mais l'ambivalence fait dorénavant partie de la personnalité de Cendrars : la dichotomie entre l'inclination pour le démon et l'élan vers l'ange détermine pour toujours et de façon indélébile son image de la femme, et il cherchera sans trêve ni répit, à travers toute sa vie et toute son œuvre, à réaliser une synthèse impossible¹¹⁴⁴.

Maria Teresa de Freitas montre enfin la figure de Marie-Madeleine comme une synthèse de toutes les femmes :

Ce livre [*La Carissima*] n'a pas été écrit. Mais par la fusion de toutes les figures féminines peuplant son monde imaginaire en une femme unique, qui a su sublimer ses pulsions sexuelles en un amour mystique, Cendrars dévoile le secret de son parcours torturé : il ne s'agissait pas pour lui de refouler, de nier, d'étouffer le désir charnel, mais de le dépasser, d'y renoncer volontairement. Ce qu'il a cherché en écrivant, c'est l'illumination et le renouvellement spirituel¹¹⁴⁵.

Le sentiment amoureux déçu fait alors de la femme une illusion. Maïakovski dénonce un amour remplacé par des habitudes bourgeoises :

Alors,
vous remplacez l'amour par le thé ?
Vous remplacez l'amour par le reprise de chaussettes ? (PO3-SC187)

Les questions qu'il pose accompagnées par des références au quotidien révèlent le mépris que lui inspire la médiocrité des habitudes et des êtres qui sacrifient l'essentiel à leur confort.

¹¹⁴¹ Maria Teresa de FREITAS, « Cendrars et les femmes », *Ibid.* p. 125.

¹¹⁴² *Id.*

¹¹⁴³ *Id.*

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 126.

¹¹⁴⁵ *Ibid.* p. 140.

Maïakovski a toujours, dans son œuvre, remis en cause l'usure du quotidien qui se heurte aux sentiments hyperboliques représentés par :

pourquoi n'as-tu [Dieu] pas inventé
que l'on puisse sans douleur
embrasser, embrasser à l'infini ? (PO1-NP111),

il exprime là son idéal en poétisant l'expérience amoureuse par des mots qui rajeunissent ce qui pourrait être un cliché :

Et moi, au lieu de ça,
horrifié qu'on t'ait emmenée pour aimer,
déchaîné,
j'ai ciselé des cris pour en faire des vers,
joailler déjà demi fou. (PO1-FV123),
Moi c'est le battement de cœur sauvage des capitales
que j'écoutais,
étendu sur toute la place de la Passion. [...]
Désormais je n'ai plus le pouvoir de diriger mon cœur. [...]
Il ne suit tout entier qu'un cœur
qui bourdonne partout. (PO3-JA29)

Il projette ses sentiments sur le décor qui vibre d'une émotion, écriture poétique. Enfin la question de Maïakovski, comment chanter l'amour :

« comment avec deux mots pareils chanter
une jeune fille,
l'amour
les fleurettes sous la rosée ? » (PO1-NP87),
Les poètes,
ramollis par les pleurs et les sanglots,
fui la rue en s'ébouriffant les cheveux (PO1-NP85),

représente un questionnement sur la poésie et le détournement d'un élément du réel en motif lyrique. Claude Frioux montre l'amour douloureux comme une épreuve acceptée : « Mais ce n'est là qu'une figure de style, car malgré son caractère exténuant et tourmenté cette épreuve est passionnément acceptée et assumée par le poète. *Il serait terrible de ne plus aimer.* Maïakovski y voit même une source de valeur, la source fondamentale des valeurs ¹¹⁴⁶». « L'amour impensable » montre l'« éternel vagabond menacé d'une impossible réalisation poétique :

Ceint de flammes,
je reste
sur le bûcher inextinguible
l'amour impensable. [...]
Immensité,
recueillie à nouveau
dans ton sein
le vagabond !
Mais vers quel ciel maintenant ?
vers quelle étoile aller ? (PO1-H265).

¹¹⁴⁶ Claude Frioux, *Maïakovski par lui-même*, op. cit., p. 76.

Claude Frioux relie le lyrisme du mal-aimé à une « sensibilité sauvage » : « Il introduit alors la mythologie animale. Au moment de leur apogée, le cri ou la douleur ne peuvent s'épanouir que par une transposition dans le domaine obscur et immense de la sensibilité sauvage¹¹⁴⁷ ».

Enfin Apollinaire, le « mal-aimé », recherche désespérément des références dans l'évocation de couples ou d'amoureux connus ou mythologiques :

Je suis le souverain d'Égypte
Sa sœur-épouse son armée
Si tu n'es pas l'amour unique (ALC La chanson du Mal-Aimé46),
Dans sa patrie le sage Ulysse [...]
L'époux royal de Sacontale [...]
J'ai pensé à ces rois heureux
Lorsque le faux amour et celle
Dont je suis encore amoureux
Heurtant leurs ombres infidèles
Me rendirent si malheureux (ALC La chanson du Mal-Aimé47).

Il crée ainsi une dichotomie entre ces exemples d'amour heureux et son expérience malheureuse. L'amour fidèle et durable y est mis en exergue mais l'exclamation :

Que tombent ces vagues de briques
Si tu ne fus pas bien aimée (ALC La chanson du Mal-Aimé46),

adressée directement à la femme aimée révèle l'amertume du constat d'un échec personnel, alors que d'autres ont réussi, et l'indifférence obstinée de la femme réceptive à ses arguments.

De plus l'emploi du conditionnel dans ces vers :

Mon petit Lou adoré Je voudrais mourir un jour que tu m'aimes
Je voudrais être beau pour que tu m'aimes
Je voudrais être fort pour que tu m'aimes
Je voudrais être jeune jeune pour que tu m'aimes (PL445),

traduit une incertitude très prégnante qui règne sur toute relation faisant de l'amour un sujet de désillusion et déréalisant tout lien potentiel. Le poète substitue alors à ce réel décevant un rêve dépoétisé. Le poète se place alors dans la position du rêveur, il se crée une figure mentale, un amour exalté devant l'absence physique et morale de Lou. En effet, Apollinaire renvoie la faute à la femme qui tue l'amour :

L'amour est mort entre tes bras
Te souviens-tu de sa rencontre (VIA157).

Il fait d'elle une coupable mais démontre simultanément la richesse de l'amour douloureux. La mémoire sollicitée montre alors :

Pale espionne de l'amour
Ma mémoire à peine fidèle
N'eut pour observer cette belle

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 70.

un amour paradoxalement vainqueur et une extension du sentiment au monde.

Enfin la figure féminine provoque, par sa fausseté et la distance qu'elle impose au poète, un désir complexe et dangereux. La consolation refusée au poète perpétue le manque et l'absence renouvelant toujours la quête poétique.

3. 3. Le Moi et le monde : un double mouvement.

Le rapport avec le monde se traduit de façon conflictuelle et dialectique. L'aspiration à la découverte d'un monde étranger et attirant se heurte aux multiples occasions d'échec. Un double mouvement apparaît dans sa contradiction : le poids du monde entraîne une chute qui est contrebalancée par un mouvement d'élévation.

3. 3. 1. Le poids du monde.

La relation au monde du poète se réalise par l'expérience du monde par le *moi* empirique qui se trouve retranscrite par la transposition du *je* poétique. Le mouvement du *moi* s'est trouvé contrarié par des situations de repli et d'échec qui se manifestent par des images de réclusion. Ils définissent ainsi le rapport au monde, à la réalité et à l'affectivité.

3. 3. 1. 1. Enfermement et intériorité.

D'abord très matériellement, Apollinaire Cendrars et Maïakovski ont connu des expériences personnelles liées à l'enfermement et à leur carrière poétique. Apollinaire a connu la prison lors d'un épisode bien connu. Il avait rencontré un personnage, Géry Pierret, qui s'était lié avec lui. Mais Piéret se rendit coupable de vol de statuettes au Louvre. Il fit d'Apollinaire un complice tout à fait involontaire. Picasso fut mêlé à l'histoire. Mais l'époque fut marquée par le vol de la Joconde en 1911 comme le montre Marcel Adéma :

Le 21 août, la célèbre Joconde est dérobée au Musée du Louvre. Énorme sensation dans le pays tout entier, le voleur restant introuvable. Les journaux annoncent le versement d'une prime considérable et la discrétion la plus absolue au voleur s'il consent restituer le chef-d'œuvre¹¹⁴⁸.

Ce contexte porta préjudice à Apollinaire qui fit les frais d'une arrestation comme le raconte Pascal Pia :

Comme les précédents, ce vol fût sans doute resté ignoré du public si, au mois d'août suivant, le rapt sensationnel de la Joconde, auquel Piéret ne se trouvait en rien mêlé, n'eût

¹¹⁴⁸ Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire : le mal-aimé*, op. cit., p. 137.

donné à ce jeune homme plein d'initiatives l'idée de monnayer la révélation d'aventures que l'actualité rendait particulièrement piquante. Après avoir reçu d'absolues promesses de discrétion, Piéret vint apporter à Étienne Chichet, directeur de *Paris – Journal*, la tête de femme qu'il avait subtilisée trois mois plus tôt. Sans nommer son « informateur », le journal s'empressa de monter l'affaire en épingle, avant de restituer au musée la pièce que le ravisseur, lui avait confiée contre quelque argent. Par malheur, le hourvari que souleva cette histoire amena des bavardages. Si Piéret, qui entre-temps avait déguerpi, n'eut pas à expliquer avec la Justice, il n'en alla pas de même pour le pauvre Apollinaire dont le seul crime avait été de n'être pas un délateur. Reconnue assez vite, son innocence ne put néanmoins lui épargner les six jours de prison préventive dont six petites pièces d'*Alcools* perpétuent le souvenir [...]¹¹⁴⁹.

[...] c'est en 1911 que sa mauvaise étoile l'avait conduit à la prison de la Santé, où il fut incarcéré du 7 au 13 septembre. Un magistrat inepte, nommé Drioux, l'avait fait écrouer, voulant à toute force qu'il fût complice de larcins commis au musée du Louvre par un Belge dévoyé, avec lequel il avait lié amitié vers 1905 alors qu'ils travaillaient à la rédaction d'une feuille financière. Au cours de visites du Louvre, Géry Piéret avait dérobé au musée, en 1907, deux statuettes phéniciennes, moins, semble-t-il, dans le dessein de les négocier que par divertissement et dans un esprit qu'on pourrait qualifier de sportif¹¹⁵⁰.

Apollinaire vécu très mal cette incarcération pénible¹¹⁵¹. Cette expérience douloureuse fut mal vécue par le poète qui écrivit une série de poèmes « À la santé ». Pierre Brunel montre l'impact de cette expérience sur Apollinaire et son écriture :

Les six brefs poèmes qui constituent cette petite suite, datés de septembre 1911, permettent d'inscrire dans le texte du recueil le souvenir détestable d'un bref séjour à la Santé [...]. On constate que, parmi les quatre titres qui figurent sur les brouillons, « À la prison de », « À la Santé », « À la Prison de la Santé », « Chanson », le poète a choisi le second, le plus ambigu (malgré la majuscule), le plus polysémique, celui qui lui permettait, à la faveur d'un jeu de mots comme il les aime, d'intégrer cette série dans *Alcools*, parmi les toasts constitutifs d'*Alcools*¹¹⁵².

Apollinaire transcrit par l'écriture l'expérience de la solitude et de l'enfermement dans un espace étroit. Le *je* poétique exprime des sentiments mais aussi montre une certaine acuité de

¹¹⁴⁹ Pascal Pia, Apollinaire par lui-même, *op. cit.*, p. 82.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹¹⁵¹ Laurence Campa le rapporte ainsi :

« En 1907, Piéret avait revendu à bas prix à Picasso le produit de son larcin. Le peintre travaillait alors aux *Demoiselles d'Avignon*. Nul doute que la présence de ces figures sculptées dans l'atelier du peintre n'ait contribué, au même titre que les fétiches africains et océaniens, à influencer le style de la toile.

En mai 1911, Piéret subtilisait une troisième statuette qu'il laisse chez Apollinaire. Peu après le vol de *La Joconde*, il prend peur et remet la sculpture la rédaction de *Paris-journal*. Quelques jours plus tard, c'est autour de Picasso et d'Apollinaire de restituer discrètement les deux autres statuettes par l'intermédiaire du quotidien. Le 7 septembre, après une perquisition à son domicile, Apollinaire est arrêté, inculpé de complicité de vol et incarcéré à la Santé. Immédiatement ses amis lui adressent des lettres de soutien. [...] Lors de la confrontation du 2 septembre devant le juge d'instruction, Picasso, que le prévenu avait refusé de dénoncer, commence par nier sans scrupules toute relation avec lui. Le jour même, au sortir de cette épreuve, Apollinaire est remis en liberté provisoire.

En prison, le poète a pu disposer d'encre et de papier. Il a écrit plusieurs ébauches et poèmes aux accents verlainiens, pleins de doutes et de mélancolie, où ses interrogations personnelles sur l'identité, le passage du temps, la solitude, sa place dans le monde et les pouvoirs de la poésie, s'expriment sur le mode mineur d'un chant doux-amer ». Laurence Campa, *Apollinaire : la poésie perpétuelle*, *op. cit.*, pp. 48, 49.

¹¹⁵² Pierre Brunel, « Alcools ou le banquet poétique », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures contemporaines », 1996, p.16.

perception des bruits du monde dont il est séparé dans un isolement total. Cendrars fit aussi l'expérience de la prison mais plus brièvement. Jacqueline Chadourne rapporte l'anecdote :

Passant devant l'étalage de la librairie Stock, au Palais-Royal, Freddy feuillette un ouvrage récent de Guillaume Apollinaire : *L'Hérésiarque*. Sans un sou pour l'acheter, il l'empoché. Et le voilà arrêté, amené au poste puis, après interrogatoire, transféré en voiture cellulaire au dépôt, où dans sa cellule, la cellule huit, il griffonne au crayon, sur une lettre de Richard Hall, ses impressions de détenu :

[...] Paillasse polluée. J'ai froid toute la nuit. 6 heures. Bruits de seaux, cris. Abattoirs.

J'ai des frissons. Odeur de sciure de bois poussière carb. Trépidations d'une machine. Bib. N.Y. Chauff. – idée de voyage, cabine, cellule deux fois plus belle. Quand on n'a plus de besoins, prison !

[...]

Service anthropométrique. Fiche, empreintes : tatouages, photo. Ils n'arriveront jamais à déchiffrer mon être.

[...].

Il est relâché dans la soirée¹¹⁵³.

Il est à noter que cette expérience d'enfermement est une expérience d'écriture puisque même si l'épisode est bref, le motif du vol est littéraire et Cendrars écrit ses impressions. Miriam Cendrars l'explique :

À dix heures trente ce soir-là, Blaise – ou plutôt le sieur Frédéric Sauser ! – est enfermé dans la cellule 8, au dépôt. Il continue à écrire en style télégraphique sur le peu d'espace disponible de l'enveloppe froissée. L'inventaire de la cellule : *lit, paillasse, couverture, pot, broc, tasse étain, cuvette, tabouret enchaîné, éclairage électrique, 2 fenêtres, table – mur jaune et brun*. Que faire ? Il faudra agir, demander à quelqu'un d'intervenir. Il réfléchit. Il note : *écrire à G. A.* Bien sûr, puisque c'est pour avoir volé un livre de G. A. Que le voilà dans le trou ! Il y a un an, G. A. lui aussi était en prison, accusé du vol de *La Joconde* ! Il peut comprendre qu'on l'appelle au secours. Se souviendra-t-il de l'envoi d'un jeune poète qui attend que G. A. prononce son verdict ? [...] ¹¹⁵⁴.

Quant à Maïakovski, il connut la prison en raison de ses activités révolutionnaires. Il adhéra au parti bolchevique en 1908, il y joua un rôle de propagandiste. Cela lui valut trois arrestations. Alexandra Maïakovskaïa rapporte les faits :

On l'arrêta la troisième fois le 3 juillet 1909, pour avoir aidé à faire évader, de la prison pour détenus politiques, Novinskaïa, treize femmes, condamnées aux travaux forcés. Ces femmes nous inspiraient une profonde compassion et nous éprouvions un grand désir de les libérer des geôles tsaristes. Nous faisons ce que nous pouvions pour faciliter leur évasion : ainsi nous avons confectionné pour les évadées des uniformes de lycéennes. C'est pour cette affaire que Volodia a été arrêté.

Il resta en prison jusqu'au 9 janvier 1910. On le transférait de quartier en quartier, et enfin il fut écroué à la prison de Boutyrki, cellule n° 103.

La police voulait le déporter [...] : je fais des démarches et comme il était mineur, on le relâcha sous la surveillance de la police.

En prison, Volodia lisait beaucoup, étudiait et écrivait des vers révolutionnaires. À sa sortie de prison, on lui confisqua son cahier de poèmes. C'est à cette époque qu'il prit la décision de se consacrer à la peinture et de « *faire un art socialiste* »¹¹⁵⁵.

¹¹⁵³ Jacqueline Chadourne, *Blaise Cendrars : Poète du Cosmos*, op. cit., p. 54.

¹¹⁵⁴ Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars : la Vie, le Verbe, l'Écriture*, op. cit., p. 274.

¹¹⁵⁵ Alexandra Maïakovskaïa, « L'enfance et l'adolescence de mon fils », dans Savva Dangoulov (dir.), *Maïakovski et notre temps*, Lettres soviétiques, n°294, 1983, p.116.

Pour lui l'expérience de la prison entre dans sa formation personnelle et poétique. Il a écrit des vers en prison et affirme dans son autobiographie :

Les onze mois des Boutirki.
Pour moi, d'une importance capitale. Après trois ans de théorie et de pratique, je me jette sur les romans.
Je lisais tout ce qui était nouveau. Les symbolistes-Biéli, Balmont. La nouveauté formelle m'excitait. Mais cela m'était étranger. Les thèmes, les images n'appartenaient pas à ma vie. J'ai essayé d'écrire de même mais sur autre chose¹¹⁵⁶.

Le poète russe montre que l'expérience de la prison a été l'occasion de compléter ses connaissances littéraires et de s'essayer à l'écriture. L'isolement ressenti a été l'occasion d'observer même momentanément un espace intérieur propre à un retour sur soi.

De plus cette expérience d'enfermement amène à considérer la notion d'intériorité représentée par un goût d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski pour les chambres dépouillées comme lieux d'écriture.

Cendrars appréciait les lieux solitaires et dépourvus de décoration. Marie-Paule Berranger évoque les cabines de voyage de Cendrars :

[...] le monde se réduit souvent à une chambre – la cabine n°6 est une variante de la cellule du moine qui lui lit dans la *Prose du Transsibérien* la fabuleuse *Légende de Novgorode* ou de celle, à l'asile, du graphomane Moravagine : *Au cœur du monde* s'ouvre sur une scène d'écriture, dans une chambre nue (p. 304) – l'adjectif « nu » et répété deux fois en trois vers–, près d'une glace dépolie, ou d'un miroir sans tain. À défaut de réfléchir le sujet, le poème le recrée en un Autre acceptable, expulsant le moi indésirable¹¹⁵⁷.

La répétition de l'adjectif « nu » relevé par Marie-Paule Berranger montre l'espace restreint, vierge et propice à l'écriture. La création du *je* poétique s'opère dans un espace vide à peupler. Le déploiement dû à la création s'oppose ainsi paradoxalement à la petitesse et la vacuité du lieu. Jean Carlo Flückiger l'explique :

Cendrars insiste sur la nécessité d'écarter tout décor, toute agitation, de boucher toutes les fenêtres, tous les trous, pour s'enfermer dans une chambre nue : seul lieu où l'opération magique de l'écriture puisse s'accomplir. [...]

Ainsi le poète du monde entier a-t-il besoin de faire le vide autour de lui pour pouvoir créer l'espace de son œuvre. [...]

Peut-être que le seul besoin pratique de tranquillité et de concentration ne suffit pas à expliquer complètement cette hantise de la chambre nue. Car chez lui, le problème de s'aménager un petit coin tranquille où travailler efficacement entre dans le corps de l'œuvre même comme dans un geste nécessaire et significatif. [...] Dans [un fragment d'*Au Cœur du Monde : Le ventre de ma mère*], le poète retourne à l'état de fœtus pour nous communiquer ses réflexions prénatales. On en connaît la conclusion. Écrire serait donc, pour Cendrars, prolonger le refus de naître à la réalité ; et dans sa projection d'un monde imaginaire il tenterait de réintégrer, inconsciemment, la sécurité de son « premier domicile sur la Terre » (CFL 11, 200), son œuvre lui permettant ainsi de « rester bien au chaud-bavard dans le ventre lyrique de la Mère du Verbe » (Claude Roy)¹¹⁵⁸.

¹¹⁵⁶ Vladimir Maïakovski, « Moi-même », dans *Vers et proses*, traduction d'Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁵⁷ Marie-Paule Berranger, « *Du monde entier au cœur du monde* » de Blaise Cendrars, *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁵⁸ Jean Carlo Flückiger, *Au cœur du texte : essai sur Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 112-115.

L'analyse montre avec originalité le refus du réel et le repli sur soi. La création poétique n'est pas la réalité. Laurence Guyon avance même idée d'une réclusion prison :

Y aurait-il chez Cendrars la même rupture, la même ellipse concernant la méditation spirituelle ? Son écriture mime en miniature la structure globale de l'œuvre augustinienne – conversion puis rupture du récit de vie. Mais il faut pas perdre de vue que, pour Cendrars, la conversion n'a pas eu lieu. À quoi correspond donc cette prison cendrarsienne, cette « cage » qui semble s'inscrire dans la tradition chrétienne des lieux de méditation ? Un premier indice nous est donné par La Mère gitane qui prophétise : « - [...] Tu exerceras une grande influence autour de toi, mais avant tu iras en prison... / - comment ça, en prison, Mère ? / - Hé, je ne sais pas. *Une prison volontaire*. Quel est ton métier ? [...] » (TADA 5, 244). Le lien établi entre le retrait du monde et l'écriture réapparaît dans le chapitre suivant, « Dialogue », et se confirme à la lecture de « Paris, Port-de-Mer » dans *Bourlinguer* où Cendrars évoque le lieu d'écriture des « *Souvenirs* » : « Je me tiens *prisonnier volontaire* dans mon taudis d'Aix-en-Provence et m'adonne à mes écritures » (TADA 9, 347). [...]

L'image du retrait du monde, chez les jansénistes, répond une double exigence : d'un point de vue politique, transformer aux yeux de leurs contemporains un enfermement qui vise à les faire plier et leur faire signer le Formulaire en un lieu de retraite spirituelle ; d'un point de vue religieux, adhérer le plus possible aux modèles proposés par la littérature mystique et hagiographique. La manière dont Cendrars décrit dans « Le Nouveau Patron de l'aviation » le lieu solitaire où il trouve refuge à Aix-en-Provence durant la Deuxième Guerre mondiale, associe les composantes politiques et mystiques. [...] La thématique du confinement, de l'écrasement par le poids du monde chez Cendrars, n'est pas sans évoquer celle de l'enfouissement dans la terre du tombeau. Elle lui permet de transcrire une partie du vécu dont il veut porter témoignage, la guerre, la débâcle et le repli sur soi, mais dans la perspective spirituelle des mémorialistes du XVII^e siècle¹¹⁵⁹.

La perspective de Cendrars est particulière : l'enfermement est une condition à la création mais Laurence Guyon voit le poids du monde symbolisé par les lieux d'enfermement ce qui situe Cendrars dans une expérience proche de la mort et une condition nécessaire de « repli ». Claude Frioux évoque également le choix de Maïakovski pour des espaces dépouillés : « Il a toujours habité des chambres nues, impersonnelles, interchangeables, dépouillées comme des cabines de navire, parfois sans table¹¹⁶⁰ ». Ces lieux ne représentent pas un passé, des racines et des souvenirs mais plutôt des pages blanches à écrire et réécrire. Il n'y a pas de décor créé et figé mais en perpétuelle recreation. Le rapport entre l'espace clos enfermement et le monde montre le *je* poétique qui occupe une place à définir, comme le suggère Gaston Bachelard avec la maison - cosmos :

Car la maison est notre coin du monde. Elle est- on l'a souvent dit - notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme. Vu intimement, la plus humble demeure n'est-elle pas belle ? Les écrivains de « l'humble logis » évoquent souvent cet élément de la poétique de l'espace. Mais cette évocation est bien trop succincte. Ayant peu à décrire dans l'humble logis, ils n'y séjournent guère. Ils caractérisent l'humble logis en son actualité, sans en vivre vraiment la primitivité, une primitivité qui appartient à tous, riches ou pauvres, s'ils acceptent de rêver.
[...]

Dès lors, tous les abris, tous les refuges, toutes les chambres ont des valeurs d'onirisme consonnantes. Ce n'est plus dans sa positivité que la maison est véritablement « vécue », ce

¹¹⁵⁹ Laurence Guyon, *Cendrars en énigme : Modèles mystiques, écritures poétiques*, op. cit., p. 86, 87.

¹¹⁶⁰ Claude Frioux, *Maïakovski par lui-même*, op. cit., p. 45, 46.

n'est pas seulement dans l'heure qui sonne qu'on en reconnaît les bienfaits. Les vrais bien-être ont un passé. Tout un passé vient vivre, par le songe, dans une maison nouvelle¹¹⁶¹.

Bachelard confirme l'idée de la maison qui agit comme un refuge matériel mais aussi comme le lieu propice à la rêverie et à la création d'un « cosmos », c'est-à-dire un univers personnel et poétisé. L'espace réel subit le même processus que le *moi*, une déréalisation qui amène à la poétisation. Cette transformation redéfinit le rapport entre intériorité et extériorité. Jean-Michel Maulpoix parle alors de tension :

Le poème repose tout entier sur la tension qu'il maintient entre une intériorité et une extériorité qui paraissent en fin de compte se réunir par leur commun rapport à la transparence et la pureté¹¹⁶².

Il ajoute :

Cadre champêtre, maison, chambre ou auberge, le site lyrique possède souvent une vertu rassurante : il permet au sujet de se recueillir, se rassembler sur soi-même, préalable nécessaire à son expansion. [...]

Sans doute n'est-il pas de refuge plus intime que la chambre, ni de moment qui, mieux que l'éveil, s'enchant de cette intimité¹¹⁶³.

Il existe un rapport entre l'intérieur et l'extérieur par l'exploration du *je* poétique et son intériorité.

Dans les œuvres de Cendrars, Maïakovski et Apollinaire, le motif de l'enfermement revient donc fréquemment. Paradoxalement alors que les poètes se confrontent au monde, par le voyage et l'errance manifestant une connaissance, la restriction de l'espace se heurte aux mouvements du monde moderne comme un repli sur soi et crée une tension. L'enfermement est vécu de façon douloureuse comme une nécessité pour porter un regard rétrospectif.

On trouve alors l'expression de l'enfermement dans le choix d'un lieu clos : la chambre. Cendrars illustre le choix dans *Les Pâques*, le lieu où il loge misérable est défini de façon originale par l'espace situé à côté :

Je suis comme ce bon moine, ce soir, je suis inquiet
Dans la chambre à côté, un être triste et muet (Pâq5).

La chambre d'à côté est la même que celle occupée par le poète. L'occupant du lieu, comme on l'a vu, est peut-être le poète lui-même. Cette chambre est évoquée comme un miroir pour le poète. Le jeu de prépositions montre un espace fermé et clôturé, de telle sorte que le poète est face à lui-même, seul. Cendrars reprend cette idée, l'évocation d'une chambre d'hôtel :

J'ai loué une chambre d'hôtel pour être bien seul avec moi-même.
[...]
Un journal traîne sur ma table.
Je travaille dans ma chambre nue, derrière une glace dépolie, (ACM128),

¹¹⁶¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 2011, p. 24, 25.

¹¹⁶² Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 357.

¹¹⁶³ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, ibid., p. 367.

— Deuxième point de chute — dans cet *Hôtel des Etrangers*, ou souvent déjà j'ai loué une chambre à la journée (ACM133)
HOTEL DES ETRANGERS
Quel est Amour le nom de mon amour?
On entre On trouve un lavabo une épingle
A cheveux oubliée au coin
Ou sur le marbre
De la cheminée ou tombée
Dans une raie du parquet
Derrière la commode (ACM134),
Le Havre autobus ascenseur
J'ouvre les persiennes de la chambre d'hôtel
Je me penche sur les bassins du port et la grande lueur froide d'une nuit étoilée (FR I. LE Formose183).

Régulièrement le lieu est évoqué par la solitude qu'il offre au poète, une solitude nécessaire pour travailler, comme la cabine du bateau :

LA CABINE N° 6
Je l'occupe
Je devrais toujours vivre ici
Je n'ai aucun mérite à y rester enferme et à travailler
D'ailleurs je ne travaille pas j'écris tout ce qui passe par la tête
Non tout de même pas tout
Car des tas de choses me passent par la tête mais n'entrent pas dans ma cabine (FR I. LE Formose205).

La chambre d'hôtel est une page blanche pour une création poétique en devenir. L'anonymat est également recherché par le poète qui se libère de son identité, voire de son passé, pour devenir autre.

Maïakovski oppose, comme Cendrars, l'errance dans la ville et un lieu clos, sa chambre de travail. Située géographiquement et très précisément dans *Sur ça*, la chambre est le lieu de la réclusion, à quelques centaines de mètres se trouve l'appartement des Briks dont le poète est exclu. Cette chambre devient une prison toute symbolique :

Pourquoi une prison ?
Noël.
Son remue-ménage.
Pas de grilles aux fenêtres ! (PO3-SÇ153).

Le décor est posé dès le début, c'est le lieu où vont naître la crise et le départ pour sauver « l'homme d'il y a sept ans ». L'espace de la chambre évolue par la montée de l'eau provoquée par les pleurs du poète :

Un lit.
Ses barreaux.
Le bric à brac des couvertures.
Il est couché entre ses barreaux.
Tout est calme, languide.
Voici qu'un frémissement
parcourt les montants.
Les draps claquent et clapotent.
Le froid de l'eau a léché les pieds.

D'où vient cette eau ?

Qu'il y en ait tant ? (PO3-SÇ167),

la chambre se transfigure en rivière et se trouve dotée d'un mouvement qui donne l'impulsion à l'errance :

L'oreiller-radeau vole.

Je vogue.

Je m'enfièvre sur mon oreiller-glaçon. (PO3-SÇ169).

La chambre représente l'espace mental du poète, elle permet de créer une fantasmagorie, elle représente aussi la page blanche puisque c'est le point de départ de l'écriture, le lieu de l'écriture, la page écrite. D'autres espaces clos sont évoqués dans ce poème :

L'instinct entraîne vers le trou familial. (PO3-SÇ185),

Pendant des siècles.

Vous avez vécu dans vos petites maisons (PO3-SÇ189),

Je cache les fenêtres avec la paume du coin de rue
et j'étire le ruban des vitres.

Toute ma vie

repose sur ce jeu de cartes de fenêtres. (PO3-SÇ203),

Et à nouveau

le claquement de la porte et le croassement,
et à nouveau les danses traînées sur les parquets
et à nouveau

les steppes des murs chauffés à blanc
tintent à mon oreille et soupirent avec le two-step.

Je me tiens près du mur.

Je ne suis plus moi-même.

Que ma vie soit broyée par le délire,

tout mais pas sa voix,

son insupportable voix.

J'ai livré des jours,

des années à la banalité quotidienne.

Et moi-même j'étouffais dans ce délire.

La fumée des intérieurs a rongé ma vie.

J'appelais :

décide toi

à sauter des étages

sur les chaussées ! (PO3-SÇ209)

On remarque, dans ces exemples, que Maïakovski évoque ces lieux, vus de l'extérieur. Fenêtres et portes servent d'obstacles. Le poète dénigre ces espaces dédiés à la fête de Noël et plus largement au confort bourgeois, alors que sa chambre est le théâtre d'une tragédie sentimentale à laquelle tout le monde est indifférent. Maïakovski évoque fréquemment des espaces restreints et clos pour les investir d'une charge émotionnelle. Dans le *Nuage en pantalon*, il avait déjà évoqué l'attente de Marie :

Et la nuit dans la chambre fait monter la vase,

et l'œil alourdi ne peut s'en arracher. (PO1-NP77)

Au fur et à mesure que l'attente se prolonge, l'espace se rétrécit, ses limites deviennent insupportables. Il va jusqu'à animaliser cet espace :

Ah, cette
nuit !
Je tendais le désespoir toujours plus fort.
Mes pleurs et mon rire
avaient tordu d'effroi le mufle de la chambre. (PO1-FV135)

Des sentiments extrêmes s'y expriment et modifient la perception de l'espace. De même dans le poème, il rappelle les souvenirs de la guerre civile dans le logement des Brik :

Un logement
de douze mètres carrés.
Dans cet espace
on vit à quatre
Lili
Ossia
moi
et le petit chien
Chtchenik (PO4-ÇVB421).

Les difficiles conditions de vie s'inscrivent dans un lieu étroit mais chaleureux car investi de sentiments.

Apollinaire évoque aussi les espaces clos qui reflètent un sentiment de solitude :

Fermons nos portes
A double tour
Chacun apporte
Son seul amour (ALC Hôtels147).

La personnification de la chambre « veuve » (ALC Hôtels147), suivie de l'utilisation du singulier « chacun pour soi » (*Id.*) de même qu'un « voisin » (*Id.*), à la manière de Cendrars, traduit un isolement et un sentiment d'anonymat. L'expérience partagée par tous se résout par l'emploi final du singulier « chacun ». La métaphore de la langue de Babel complète ce tableau. Le lieu de la chambre d'hôtel se trouve aussi dans un court poème :

La chambre a la forme d'une cage
Le soleil passe son bras par la fenêtre (GM591).

Apollinaire emploie la métaphore de la cage qui réduit l'espace et personnifie le soleil qui crée un échange entre l'extérieur et l'intérieur. Enfin, il évoque un hôtel où il a travaillé sans préciser son nom :

La porte de l'hôtel sourit terriblement
Qu'est-ce que cela peut me faire ô ma maman
D'être cet employé pour qui seul rien n'existe
Pi-mus couples allant dans la profonde eau triste (ALC La porte87).

Il s'attache à la porte qui figure une forme d'enfermement, de barrières qui favorisent la solitude et l'indifférence due à l'anonymat du lieu. Apollinaire voit là une expérience de confrontation du *moi* au monde dans sa diversité et en même temps dans son indifférence.

C'est tout le paysage qui subit un phénomène de rétrécissement qui limite l'espace et crée un effet d'oppression.

Cendrars emploie à plusieurs reprises les prépositions « au fond de » et « dans » :

Seigneur, la foule des pauvres pour qui vous fîtes le Sacrifice
Est ici, parquée, tassée, comme du bétail, dans les hospices. (Pâq7),
Seigneur, dans les ghettos grouille la tourbe des Juifs. (Pâq8),
Elle n'est qu'une enfant, que je trouvais ainsi
Pâle, immaculée, au fond d'un bordel. (PR23),
Les gens qui se sauvent dans la rue, tonitruants, mal réveillés,
Vont se réfugier dans les caves de la Préfectance qui sentent la poudre et le salpêtre.
(ACM129),
A l'aube je suis descendu au fond des machines
J'ai écouté pour une dernière fois la respiration profonde des pistons (FR I. LE Formose216).

L'usage de ces prépositions s'accompagne d'une idée d'encombrement. Les lieux sont occupés par de nombreuses personnes. Dans *Les Pâques*, les lieux tels les ghettos et les bouges sont des endroits où les hommes sont parqués et avilis. La multitude de personnages dans les ghettos renforce encore le manque d'espace. Les objets rétrécissent l'espace. Tout concourt à rétrécir l'espace comme les meubles qui encombrant le logement :

Nous avions dû déménager
Et les quelques chambres de notre petit appartement étaient bourrées de meubles
Nous n'étions plus dans notre villa de la côte (Pa43).

La conséquence est la montée en puissance de la violence intérieure causée par l'oppression exercée par la petitesse du lieu. De même en évoquant son oncle, il lui redonne poétiquement une existence. En effet, celui-ci est enfermé :

Tu étais fou
Tu as voulu tuer grand' mère
On t'a enfermé à l'hospice (Pa51)

Sa folie l'isole des autres mais le poète montre que, dans un mouvement inverse, c'est l'acte violent qui a conduit à l'enfermement. Cendrars établit donc un lien entre la réduction de l'espace et la violence.

Maïakovski observe un processus similaire, en effet sous l'effet de la tension nerveuse et de la montée en puissance de la crise, l'espace subit une pression telle que ses limites deviennent plus perceptibles comme :

Et me voilà,
énorme,
plié en deux dans la fenêtre,
faisant fondre du front la vitre du carreau. (PO1-NP75),
Où trouverai-je une aimée
qui soit comme moi ?

Elle ne tiendrait pas dans ce ciel minuscule ! (V12-30 L'auteur qui s'aime...301)

Maïakovski oppose la grandeur de sa taille avec celle du décor devenu trop petit et étouffant. L'enfermement est vécu comme une pression qui va le pousser à un repli sur lui-même dangereux car générateur d'explosion. La fantasmagorie du poète s'appuie également sur un rétrécissement de l'espace :

[illegible]

Tout d'abord la vision du « mot » lancé dans le câble du téléphone implique un gros plan sur un élément qui monopolise l'attention du poète en attente d'une réponse. Le bruit et l'écho de la sonnerie du téléphone sont matérialisés par des « petites sonneries » personnifiées qui se cognent aux murs et au plafond, délimitent la chambre prison et renforcent la petitesse d'un décor qui pèse sur le poète comme le motif des nerfs contre le plafond. Enfin la ville offre un rétrécissement que le poète subit comme :

Moi
c'est Moscou qui m'étouffait dans ses étreintes
avec l'anneau de ses boulevards infinis. (PO3-JA29),
Parqué dans le troupeau terrestre,
je traîne mon joug quotidien. (PO1-H221)

Maïakovski le vit comme une pression de l'espace et une privation de sa liberté.

Apollinaire voit à plusieurs reprises un espace réduit qui l'opprime. Comme Cendrars, il reprend les prépositions « dans » et « au fond de ». L'expérience de la prison voit la récurrence des prépositions :

Dans une fosse comme un ours
Chaque matin, je me promène
Tournons tournons tournons toujours
Le ciel est bleu comme une chaîne
Dans une fosse comme un ours
Chaque matin je me promène

Dans la cellule d'à côté
On y fait couler la fontaine
Avec les clefs qu'il fait tinter
Que le geôlier aille et revienne
Dans la cellule d'à côté
On y fait couler la fontaine (ALC La Santé142),
Que je m'ennuie entre ces murs tout nus
[...]
Et tous ces pauvres cœurs battant dans la prison (ALC La Santé143),
J'écoute les bruits de la ville
Et prisonnier sans horizon
Je ne vois rien qu'un ciel hostile
Et les murs nus de ma prison

Le jour s'en va voici que brûle
Une lampe dans la prison
Nous sommes seuls dans ma cellule (ALC La Santé145).

L'espace de la cellule oppresse le poète enfermé. Les termes équivalents de « cellule » occupent le texte, la cellule se dessine par l'évocation des murs et de la voûte. Le bruit entendu par le poète contribue à rendre le décor encore plus oppressant et le lieu plus étroit. De plus le mouvement y est limité. L'impression d'angoisse est telle que le poète en perd son identité et constate une perte de repères spatiaux. Ensuite l'expérience de la guerre, comme nous l'avons vu, offre des circonstances qui rappellent l'enfermement de la prison. Enfin le poète perçoit les limites du décor dans le cadre de la ville :

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule
Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent
L'angoisse de l'amour te serre le gosier (ALC Zone).

Le décor se rappelle, de façon pressante, au poète, tout comme les bas-fonds désignés ainsi :

Elles restent assises exsangues au fond des boutiques (ALC Zone43).

La chute symbolique des êtres miséreux prend pour cadre des lieux étroits.

Apollinaire, Cendrars et Maïakovski ont tous les trois fait l'expérience de l'enfermement comme mise à l'épreuve du *je* poétique. La sensation d'oppression exprime l'idée d'un nécessaire repli sur soi permettant une plongée dans une intériorité qui révèle des aspects cachés tels que la folie, la violence et l'angoisse. Le quotidien, comme signe de répétitivité, entretient cette notion de pression.

3. 3. 1. 2. Le poids du quotidien.

On observe dans l'œuvre d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski un rapport au temps complexe. Nous avons déjà vu le poids du passé, il s'agit d'observer, après la notion d'enfermement physique, un enfermement d'ordre moral. La question de la répétitivité est au cœur d'un poids douloureusement vécu, celui du quotidien.

Maïakovski a le plus illustré cette thématique centrale de son œuvre. Lili Brik en témoigne :

Je ne me souviens plus bien du moment où nous avons commencé à parler de la vie de tous les jours, de la « routine quotidienne ». Après les années de froid et de famine de la Révolution et de la guerre civile, le retour des anciennes habitudes nous angoissait. La vieille vie paraissait revenir avec le pain. Nous en avons souvent parlé. Mais sans trouver de solution¹¹⁶⁴.

L'existence quotidienne porteuse des habitudes paraît angoissante, car elle fait revenir de façon impossible à arrêter, les travers de la société qu'il combat. Bengt Jangfeldt en confirme tout le tragique :

Dans *L'Homme* culmine la thématique existentielle présente depuis le début dans l'œuvre de Maïakovski, qui met en scène le sujet solitaire en lutte contre l'ennemi de l'amour et de la poésie, le principe aux noms multiples : nécessité, philistinisme, trivialité de la vie quotidienne, ce train-train qu'en russe on nomme *byt* – « l'ennemi irrésistible, le Maître de tout ». Le philosophe russe Lev Chestov parle de « l'homme tragique », forcé de se battre sans cesse sur deux fronts : « à la fois contre la nécessité et contre ses propres voisins, qui s'adaptent toujours et qui, pour cette raison, sans savoir ce qu'ils font, pas toujours parti pour le pire ennemi de l'humanité ». Chestov fait allusion à Dostoïevski et Nietzsche, mais la description convient également à la vision du monde tragique de Maïakovski¹¹⁶⁵.

Le retour cyclique des habitudes sclérosantes du quotidien s'opposent à l'élan hyperbolique du poète et à sa foi en l'avenir. Tout le travail poétique et donc le langage mis à l'œuvre s'anéantissent sous l'effet du poids des habitudes. Claude Frioux revient sur ce mythe qui traverse l'œuvre de Maïakovski :

L'engourdissement résigné dans la sclérose mécanique et décolorée des habitudes qui, sous le nom de « byt », hante la culture russe de Tchekhov à Gorki et dont Maïakovski a fait un véritable mythe diabolique est alors à la fois l'ennemi déclaré de la révolution et le démon contre lequel, depuis ses premiers vers, la sensibilité du poète est en inlassable révolte. Dans le poème *De ceci*, ce sont les mêmes qui, à l'occasion de NEP, sombrent dans une médiocrité repue et qui tournent en dérision l'exaltation du poète [...].

C'est au nom de l'amour vrai, dévorant, furieusement exalté, tumultueusement accordé aux rythmes de l'univers, nourri de liberté réciproque, que Maïakovski maudit le chuchotement superficiel et égoïste du flirt, les affectations puériles qui sentent le parfum à bon marché, les mornes et ternes vertus de l'ancienne vie conjugale¹¹⁶⁶.

¹¹⁶⁴ Lili Brik, *Avec Maïakovski : entretien avec Carlo Benedetti*, op. cit., p. 54.

¹¹⁶⁵ Bengt Jangfeldt, *La vie en jeu : une biographie de Vladimir Maïakovski*, op. cit., p. 118.

¹¹⁶⁶ Claude Frioux, *Maïakovski par lui-même*, op. cit., p. 96, 97.

On perçoit une incompatibilité entre l'exaltation des sentiments ainsi que la conviction qu'ils ne peuvent se vivre que sur un mode grandiose et la petitesse du quotidien décevant qui ramène univers à la bassesse et marque l'opposition entre l'évolution de l'homme et la permanence des choses. Jean-Michel Platier l'analyse ainsi :

Son communisme d'écrivain, c'est celui de l'esprit révolutionnaire, le désir brûlant et violent de balayer tous les vieilles croyances, tous les conformismes ; cette esthétique de la révolution ne peut que prendre en compte sur le plan artistique la triste réalité des choses conformes et permanentes de la nature humaine¹¹⁶⁷.

Cette thématique pend, en effet, chez Maïakovski l'aspect d'une lutte politique et d'une exaltation. Le poids du quotidien pèse sur le poète et l'enferme dans une banalité qui va à l'encontre d'un mouvement du *je* vers le monde. Pour inverser ce mouvement, Pierre Reverdy montre le but de l'art comme occasion de sortir de ce quotidien :

[...] je crois que le but de l'art, le rôle de l'art n'est pas d'enfoncer encore davantage l'homme dans sa misère, dans sa souffrance ou sa tristesse – mais de l'en délivrer, de lui donner une clé de sortie en le soulevant du plan réel, lourdement quotidien, jusqu'au libre plan esthétique où l'artiste se hisse lui-même pour vivre et respirer¹¹⁶⁸.

Ainsi, si le passé est rejeté dans l'œuvre de Cendrars, Maïakovski et Apollinaire, le quotidien pesant est aussi dénoncé, comme un frein à leur engouement pour la modernité.

Le long voyage en transsibérien amène Cendrars à prendre conscience du poids du temps et des moments qui se répètent, ceci provoque l'évocation de souvenirs d'autres voyages comme :

Il n'y a plus que la Patagonie, la Patagonie, qui convienne à mon immense tristesse, la [Patagonie, et un voyage dans les mers du Sud (PR24).

Tous les voyages effectués sont posés sur le même plan, ils se ressemblent tous au point que le poète songe à une destination lointaine, la Patagonie, comme une illustration ultime de l'exotisme et comme une destination incertaine. La répétition de « Patagonie » crée une cadence dans ce vers comme un effet monotone. Il s'agit plus d'un rêve de voyage que d'un voyage réel et la routine n'en est que plus affirmée. En effet le voyage en transsibérien est caractérisé par sa lenteur :

À partir d'Irkoutsk le voyage devint beaucoup trop lent (PR30).

L'utilisation des adverbes « beaucoup » et « trop » renforce le poids du temps qui s'étire qui provoque un effet de distorsion. La perception du temps semble modifiée. La répétitivité qui caractérise le trajet en train fait monter la tension et exacerbe les esprits et conduit à un état proche de la folie. La *Prose du Transsibérien* met en valeur cette dichotomie entre

¹¹⁶⁷ Jean-Michel Platier, *Le stylo en bandoulière : Maïakovski. Un idéal poétique*, Bruxelles, Editions Tribord, 2005, p. 68.

¹¹⁶⁸ Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée poésie: écrits sur la poésie*, op. cit., p. 25.

l'enthousiasme du voyage et de la découverte et l'inévitable routine qui se met toujours en place. La fin du poème qui renvoie au moment présent :

Ce soir un grand amour me tourmente
Et malgré moi je pense à la petite Jehanne de France. (PR33),
C'est par un soir de tristesse que j'ai écrit ce poème en son honneur
La petite prostituée
Je suis triste je suis triste
J'irai au Lapin agile me ressouvenir de ma jeunesse perdue
Et boire des petits verres
Puis je rentrerai seul (PR34),

et plonge à nouveau le poète dans cette monotonie car les actions du poète au futur montrent un parcours tracé d'avance sans surprise. Cependant Cendrars fait ce constat avec une certaine fatalité. Même s'il préconise le voyage et le départ comme antidote à cette routine :

Quand tu aimes il faut partir (FR I. LE Formose184),
Le monde entier est toujours là
La vie pleine de choses surprenantes (FR I. LE Formose185).

L'enjeu du départ semble être la découverte et le sacrifice dû à la rupture comme une nécessité.

Maïakovski est celui qui a le plus développé la notion de routine qu'il exprime en russe par le mot « быт ». Il dénonce les habitudes qui deviennent si sclérosantes qu'elles paralysent l'individu comme on peut le voir :

A peine la nuit se change en aube,
chaque jour je vois
le bon peuple des bureaux
s'en aller
vers ses comités,
ses directions
de l'instruction...
de la politique... etc... (V12-30 Les siégeants401)

C'est avec ironie qu'il évoque la réunionnisme dont sont atteints les membres du parti communiste, la démultiplication des réunions pour des motifs peu importants conduit à voir les individus « coupés en morceaux » (V12-30 Les siégeants403) que Maïakovski traite avec humour. Cette routine est d'autant plus insupportable qu'elle heurte sa personnalité et son impatience chronique. Si l'esprit de la révolution est freiné par des habitudes alors la réussite même du projet de renouveler le monde se trouve compromis car Maïakovski vole autour à d'anciennes valeurs bourgeoises, d'un confort qu'il a toujours dénoncé comme dans le préambule du *Nuage en pantalon* :

Votre pensée
qui rêve sur un cerveau ramolli
comme un laquais trop gras sur une banquettesale,
je vais la provoquer avec le chiffon ensanglanté du cœur
et je me dériserai tout mon saoul, impudent et mordant. (PO1-NP71)

Provoquer est l'objectif du jeune Maïakovski et restera une idée fondamentale. Le poème *Sur ça* illustre tout particulièrement ce combat :

L'instinct entraîne vers le trou familial.
Derrière moi,
 confondus en un point,
tous les fils
 et toutes les filles
 de toutes les Russies. (PO3-SÇ185),

— Alors,
 vous remplacez l'amour par le thé ?
Vous remplacez l'amour par le reprisage de chaussettes ? (PO3-SÇ187)

Les images choisies désignent de façon péjorative les habitudes qui sont remises en place lors de la NEP, Maïakovski constate, avec désespoir et impuissance, que son idéal risque de se perdre dans cette routine, si propice au capitalisme :

Chaque matin
 tous ces favoris des muses et des gloires,
chargés de corbeilles,
 vont faire les courses
et apportent
 en masse
 des viandes
 et des graisses. (PO2-150M337)

Elle fait le jeu du capital qui accumule les richesses.

La poésie d'Apollinaire est aussi marquée par une forme de routine et de répétitivité.

Le début de « Zone » met en place un rythme qui structure la vie :

Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent
Le matin par trois fois la sirène y gémit
Une cloche rageuse y aboie vers midi
Les inscriptions des enseignes et des murailles (ALC Zone39).

Ceci donne une certaine dynamique au monde moderne mais procure également une routine par la répétition des mêmes actions. La vie de l'individu est réglée par des horaires et des éléments qui reviennent, le poète en est le témoin. De même dans ce poème, il dresse le portrait d'une prostituée :

Elle allait et venait le soir (ALC Marizibill77).

Le mouvement de la jeune femme qui arpente le trottoir crée une sorte de routine dans sa déchéance. Le poète lui-même est aussi une victime de cette routine :

Et l'image qui te possède te fait survivre dans l'insomnie et dans l'angoisse
C'est toujours près de toi cette image qui passe (ALC Zone41, 42).

Il y inscrit sa souffrance, il ne peut échapper à une sorte de fatalité. Ceci met en valeur la passivité du poète qui constate son impuissance. Les habitudes constituent un enfermement, car elles figent la solitude du poète dans le rôle de l'éternel mal-aimé.

Cendrars fait un bilan de ses voyages dans ses poèmes et les lieux semblent se répondre comme dans un écho par un jeu de ressemblances :

Et cette nuit est pareille à cent mille autres quand un train file dans la nuit
— Les comètes tombent —
Et que l'homme et la femme, même jeunes, s'amuse à faire l'amour. (PR23),
Je suis en route
J'ai toujours été en route
Je suis en route avec la petite Jehanne de France
Le train fait un saut périlleux et retombe sur toutes ses roues
Le train retombe sur ses roues
Le train retombe toujours sur toutes ses roues (PR24),
Elle dort
Et de toutes les heures du monde elle n'en a pas gobe une seule
Tous les visages entrevus dans les gares
Toutes les horloges (PR29),
Et je percevais dans le grincement perpétuel des roues (PR31).

Le voyage en transsibérien est l'occasion, par l'absence de distraction, de justifier l'ennui mélancolique et existentiel du jeune homme comme un constat que le poète adulte établit à propos du caractère répétitif des voyages. Tous les trains se ressemblent et les lieux finissent par se confondre comme on le perçoit : « Tous les matins on met les montres à l'heure » (PR29). Le temps se trouve ramené à une donnée très relative, l'action de remettre les montres à l'heure systématiquement laisse penser que la notion de temps n'a plus de sens, les repères disparaissent derrière l'accumulation de lieux. La répétition de l'adjectif indéfini « tous » montre également une sorte de globalisation qui empêche de distinguer des moments et des souvenirs précis. Tout se confond. Dans les *Feuilles de route*, Cendrars revient sur la même idée :

Je suis toujours sur le pont
[...]
Et je suis toujours seul à les [les aubes] admirer (FR I. LE Formose204),
LA CABINE N° 6
Je l'occupe
Je devrais toujours vivre ici (FR I. LE Formose205).

La répétition de l'adjectif « toujours » qui fait écho à ces vers :

Je suis un monsieur qui en des express fabuleux traverse les toujours mêmes Europes et
regarde découragé par la portière
Le paysage ne m'intéresse plus (19PO75),

met en place d'une monotonie et une lassitude qui met en place une continuité.

Le « joug de quotidien » est une expression clé de l'univers imaginaire et métaphorique de Maïakovski :

Parqué dans le troupeau terrestre,
je traîne mon joug quotidien.
A cheval
sur mon cerveau,
trône « La Loi ».
Une chaîne cerne mon cœur :
« La Religion ». (PO1-H221)

Le poète russe n'a cessé de lutter contre le poids insupportable de la banalité du quotidien misérable qui annihile son élan. Ce quotidien est montré par des métaphores, comme celle de la prison et du poids :

Je suis
à jamais enfermé dans une
aventure absurde. (PO1-H223),
Marx,
enchassé dans son cadre écarlate,
lui aussi traîne son boulet de vie ordinaire. (PO3-SÇ193)

La métaphore filée de l'emprisonnement permet de mettre en scène le poète brimé par le quotidien. Plus encore sa liberté personnelle et poétique se trouve mise en cause. Maïakovski met en œuvre une lutte contre cet état d'esprit, vu comme un endormissement :

La poussière des siècles s'est déposée sur les choses. (PO3-SÇ199),
Et moi toujours à coups de front
et moi toujours à coups de mots
je veux entailler la vie ordinaire.
De nouveau
j'attaque de biais et de travers.
Mais chose étrange :
les mots passent au travers. (PO3-SÇ201),
J'ai livré des jours,
des années à la banalité quotidienne.
Et moi-même j'étouffais dans ce délire.
La fumée des intérieurs a rongé ma vie.
J'appelais :
décide toi
à sauter des étages
sur les chaussées ! (PO3-SÇ209)
Je dirai :
— Regarde
même ici, chère,
quand mes vers exterminent l'horreur du quotidien (PO3-SÇ211).

Maïakovski emploie un vocabulaire du combat, combinant l'idéal lyrique et politique. Mais les obstacles sont nombreux, l'indifférence de la femme aimée qui condamne son idéal et le poids du temps qui laisse instaurer un état figé contre lequel le poète est impuissant. Les derniers vers de Maïakovski posent la métaphore de la barque :

Le canot de l'amour s'est brisé contre le quotidien (PO4-541),

et montrent tout le tragique de la situation du poète qui constate la victoire de ce quotidien honni.

Enfin Apollinaire interprète le poids du quotidien comme l'instauration d'un état solitaire destiné à durer et provoqué par une rupture comme une sorte de condamnation. « Le pont Mirabeau » l'illustre :

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienn
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonner l'heure
Les jours s'en vont je demeure
[...]
Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passe
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine (ALC Le pont Mirabeau⁴⁵).

Le mouvement de l'eau employé comme métaphore traduit l'écoulement du temps est une continuité telle qu'ils forment une prison et empêchent tout espoir de changement.

Le poids du quotidien se traduit aussi par le retour cyclique des saisons. Apollinaire a particulièrement exprimé cette idée. Claire Daudin analyse ainsi la saison de l'automne :

« Mon Automne éternelle ô ma saison mentale » : ce beau vers de « Signe » dit à la fois la prédilection du poète pour l'une des quatre saisons, et les affinités qu'il perçoit entre cette période de l'année et son intériorité. C'est là sans doute l'originalité de l'approche d'Apollinaire ; le thème de l'automne est en effet l'un des plus souvent illustrés par la poésie française. Les écrivains romantiques, Chateaubriand, Musset, Hugo, ont chanté la mélancolique beauté de la nature à son déclin, associant leurs sentiments de tristesse ou de désenchantement à la peinture de cette saison. [...]

La poésie d'Apollinaire, dans *Alcools*, se fait le réceptacle de ces différentes approches, tout en proposant une manière neuve et personnelle de traiter le thème. Le poète ne dédaigne pas d'évoquer le pittoresque automnal [...]. Surtout, la poésie d'Apollinaire se fait particulièrement mélodieuse dans les pièces consacrées à l'automne. Domine pourtant le sentiment d'une adhésion intime et profonde entre l'atmosphère automnale et l'état d'esprit du poète, au point que se confondent, dans un symbolisme très personnel, les images qu'ils lui servent à évoquer ses amours et celles avec lesquelles il peint la nature¹¹⁶⁹.

Cette saison fut effectivement évoquée par de nombreux poètes romantiques, car elle favorise l'épanchement des sentiments et véhicule symboliquement une forte mélancolie. Apollinaire ne se contente pas de ce pittoresque de l'automne. Il se l'approprie en la personnifiant comme le montre Claire Daudin grâce à « la majuscule [dans Signe], sa féminisation [...], les vocatifs louangeurs [...] ¹¹⁷⁰ ». L'automne évoque la mort et la renaissance. C'est une saison littéraire,

¹¹⁶⁹ Claire Daudin, *Apollinaire Alcools*, op. cit., p. 82, 83.

¹¹⁷⁰ Claire Daudin, *Apollinaire Alcools*, op. cit., p. 98.

qui revient à un thème du renoncement et de la renaissance par l'écriture. Claude Bégué et Pierre Lartigue y voient une transition :

Symbole du passage de la vie à la mort, c'est la saison de prédilection du poète. [...] La fatalité automnale prend ici une valeur qui dépasse un simple jeu littéraire hérité des romantiques et les symbolistes ; elle caractérise la nature profonde du poète (« Mon automne éternelle ô ma saison mentale »), sensible à la dévastation douloureuse de la marche vers la mort.

Que les poèmes automnaux évoquent la mort de la saison n'a rien de surprenant. [...] Mais les caractéristiques de l'automne, saison morte ou mourante, peuvent se retrouver dans le printemps qui, autant que promesse de renouveau comme dans l'Aubade de *La chanson du mal-aimé*, est souvent un moment de l'année voué au passage et à la destruction : on voit dans *Merlin et la vieille femme* des « printemps finissants qui voulaient défleurir », et les plumes de l'oiseau bleu (*Les fiançailles*) « feuilleter » dans un contexte printanier (mais, dans *L'émigrant de Landor Road*, les mains « feillaient dans un port d'automne).

L'atmosphère de l'automne apollinarien est un mélange de mouvements et de sensations, fondus en une tonalité d'ensemble empreinte de mélancolie. Une douceur poignante se dégage des paysages automnaux¹¹⁷¹.

Le refus du réel condamné comme les feuilles mortes accompagnées d'une résurrection possible. Les saisons, avec en particulier la valeur de l'automne, apparaissent comme une dimension cyclique très présente dans la poésie d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski.

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire développent une sensibilité à leur époque, la vivent avec intensité et par conséquent possèdent une conscience toute particulière du déroulement du temps en mettant en valeur une symbolique des saisons comme cycle de vie.

Cendrars évoque les saisons d'abord comme repères temporels. Le poème *La Guerre au Luxembourg* se structure autour de l'opposition entre la guerre et la victoire. La guerre s'associe à l'automne :

Et les fumées des usines de munitions
Au-dessus des frondaisons d'or
Pâle automne fin d'été
On ne peut rien oublier
Il n'y a que les petits enfants qui jouent à la guerre (GL101),

comme le signe de la fin d'une période, tandis que la victoire s'annonce par le printemps :

Le soleil ouvrira de bonne heure comme un marchand de nougat un jour de fête
Il fera printemps au Bois de Boulogne ou du côté de Meudon (GL107).

Cette saison évoque alors le renouveau. Le printemps représente une saison de transition vers une période nouvelle encore à définir comme par exemple dans *Le panama* :

Je reçois un paquet à mon nom, 200 000 pesetas et une lettre de mon sixième oncle
Attends-moi à la factorerie jusqu'au printemps prochain (Pa56).

L'oncle donne un rendez-vous au printemps mais ne respecte pas sa parole. Le jeune homme attend vainement, or c'est une autre aventure imprévue que l'oncle va vivre. Une forme

¹¹⁷¹ Claude Bégué, Pierre Lartigue, *Apollinaire Alcools*, op. cit., pp. 46, 47.

d'incertitude est donc très présente : de même dans *Au cœur du monde* la déambulation du poète parti sur les traces de son enfance se déroule au printemps :

Ce ciel de Paris est plus pur qu'un ciel d'hiver lucide de froid.
Jamais je ne vis de nuits plus sidérales et plus touffues que ce printemps (ACM127).

En confrontant hiver et printemps par un jeu d'images, le poète pose un questionnement sur son parcours et son passé, les bombardements intervenant pour dramatiser l'atmosphère avec danger.

Enfin le printemps représente un rêve dans la *Prose du transsibérien* :

Aux Fidji règne l'éternel printemps
La paresse (PR27).

Le voyage en train l'amène à rêver d'un voyage irréel et lointain dans un pays où toute idée de cycle des saisons est absente.

Maïakovski évoque également les saisons et en particulier le printemps. Symbole de jeunesse et d'élan, cette saison est le signe de fête et de régénération comme :

Que mai couvre la ville de fleurs
ou qu'un petit décembre renfrogné pleure comme un enfant
battu,
toute l'année ce mufle épais
hante la fumée des fabriques. (V12-30 Mon rapport à ça225),
Bois la joie ! Et chante !
Le printemps coule dans nos veines.
Cœur, bats le rappel !
Notre poitrine est le cuivre des cymbales. (V12-30 Notre marche343)

Cette saison semble propice à l'action, à la mise en œuvre d'un mouvement populaire et son symbole qui entre non seulement dans l'imaginaire mais aussi dans l'argumentation de Maïakovski. Celui-ci associe, en effet, la saison avec la révolution :

Le capitalisme
dans son printemps
avait fleuri
en révolutions
et même
il reprenait la Marseillaise. (PO4-VI61)

Le printemps permet d'entrevoir l'avenir si souvent évoqué dans l'œuvre de Maïakovski qui l'oppose à l'hiver :

Le froid est grand.
L'hiver solide. (PO4-ÇVB385),

cette foi portant la symbolique de l'oppression qui se manifeste par la misère, la faim et le froid. Maïakovski y voit le ferment de la révolte contre l'injustice. Enfin, entre le mouvement

épique et le lyrisme, Maïakovski voit également dans le printemps le signe d'une renaissance amoureuse :

Que tu n'aies pas de honte à être dévêtue
ou que tu trembles de crainte,
donne-moi le charme non défleuri de tes lèvres :
mon cœur et moi n'avons jamais duré jusqu'à mai,
et de toute ma vie,
pour la centième fois je n'en suis qu'en avril. (PO1-NP107)

Il établit un retour cyclique, qui relance un potentiel avenir et un espoir de renaissance.

Le thème des saisons est particulièrement développé dans l'œuvre poétique d'Apollinaire. Il joue sur leur symbolique comme une partie intégrante de son lyrisme. Comme Maïakovski il accorde de l'importance au printemps :

J'ai hiverné dans mon passé
Revienne le soleil de Pâques
Pour chauffer un cœur plus glacé (ALC La chanson du Mal-Aimé47),
C'est le printemps viens-t'en Paquette (ALC La chanson du Mal-Aimé49).

Ces occurrences montrent le printemps comme la saison des amours et comme l'expression du renouveau. Une forme de gaieté et de légèreté peut se lire. L'opposition entre les saisons comme le montre l'antithèse :

Le pré est vénéneux mais joli en automne
Les vaches y paissant
Lentement s'empoisonnent (ALC Les colchiques60),

fait renaître l'espoir d'un changement. Cependant Apollinaire teinte cette espérance de mélancolie, car il se projette souvent dans le passé. L'écriture poétique fixe le souvenir de l'espoir du renouveau mais expose la déception et la désillusion. En effet, la saison la plus représentative de la poétique d'Apollinaire est l'automne. Il s'agit de la spécificité d'Apollinaire :

Je suis soumis au Chef du Signe de l'Automne
[...]
Mon Automne éternelle ô ma saison mentale (ALC Signe125),
L'automne est plein de mains coupées
Non non ce sont des feuilles mortes
Ce sont les mains des chères mortes
Ce sont tes mains coupées
[...]
A nos pieds roulaient des châtaignes
Dont les bogues étaient
Comme le cœur blessé de la madone
Dont on doute si elle eut la peau
Couleur des châtaignes d'automne (ALC Rhénanes120),
L'automne est morte souviens-t'en (ALC L'adieu85).

Propice à la méditation, cette saison, fin d'une période, correspond à une forme de nostalgie et de regret de l'amour enfui. Elle est le signe de la disparition et de la rupture. Elle permet une

prise de conscience poétique du temps qui passe et de la fragilité des choses. Le désespoir est proche car elle annonce l'hiver :

Hiver toi qui te fais la barbe
Il neige et je suis malheureux (CALL ONDES175),

et avec lui la symbolique de la fin d'une période et une forme d'incertitude quant à l'avenir.

Cendrars, Maïakovski et Apollinaire impriment dans leurs poèmes les déambulations de cycles et de périodes marquées.

Cendrars, par exemple, construit *Les Pâques* par la succession de moments. Tout d'abord il développe le début autour de la figure du moine et de sa vie parfaitement réglée :

À vêpres, quand les cloches psalmodiaient dans la tour,
Le bon frère ne savait si c'était son amour (Pâq5).

Cette régularité, en particulier des prières, apporte une forme de réconfort par la certitude du retour des mêmes étapes. Or, le poète déplore l'absence du Christ dénonçant par là le pouvoir consolateur du Christ puisqu'il rompt un cycle. De même le poète affirme à la fin :

L'aube tarde à venir, et dans le bouge étroit
Des ombres crucifiées agonisent aux parois. (Pâq12)

L'issue de cette errance avec l'aube salvatrice se voit différée voire connotée de façon funèbre. Dans ces poèmes de voyage *Feuilles de route*, Cendrars reviendra à plusieurs reprises sur le moment de l'aube :

Tout le monde parle des couchers de soleil
Tous les voyageurs sont d'accord pour parler des couchers de soleil dans ces parages
Il y a plein de bouquins où l'on ne décrit que les couchers de soleil
Les couchers de soleil des tropiques
Oui c'est vrai c'est splendide
Mais je préfère de beaucoup les levers de soleil
L'aube
Je n'en rate pas une (FR I. LE Formose204),
Par contre
Aujourd'hui
A l'aube
Comme nous pénétrions dans la baie de Rio
Un papillon grand comme la main est venu virevolter tout autour
du paquebot (FR I. LE Formose211),
A l'aube je suis descendu au fond des machines
J'ai écouté pour une dernière fois la respiration profonde des pistons (FR I. LE Formose216).

L'aube apparaît comme un moment privilégié de la journée. La solitude, comme dans *Les Pâques*, s'y trouve affirmée et ce moment s'avère propice à la contemplation du monde comme une sorte de renaissance.

Maïakovski est particulièrement sensible à une vision du temps par cycles. Il scande fréquemment les divisions du temps en les associant à son lyrisme exacerbé. Dans son souhait d'une nouvelle Russie, le poète dresse une véritable fantasmagorie :

Et que je disparaisse,
étranger, exotique,
à la fureur de tous les décembres. (V12-30 À la Russie309)

Il crée par un jeu d'hyperboles, un cycle de lutte contre un ennemi sclérosant, contre une forme d'incompréhension et de rejet. Ce rejet prend un aspect double, il s'agit du rejet de son idéal révolutionnaire et du rejet amoureux, les deux se confondant. Cela se manifeste par une attente de la femme aimée comme :

la nuit prenait la relève du jour,
simplement
l'aube s'est encielée avec une couleur exagérément pourpre. (PO2-MB73)

Maïakovski exprime ainsi en l'extériorisant la douleur de la rupture. La répétitivité s'associe à la souffrance :

si cette douleur
chaque jour multipliée
est une torture envoyée par toi, seigneur,
revêts ta chaîne de juge. (PO1-FV123)

Car ce qui préoccupe le poète, c'est la répétition des mêmes événements, par exemple dans *L'Homme*. Le lyrisme de Maïakovski s'appuie sur la peur de voir se reproduire les mêmes événements, en l'occurrence la confrontation au mari, la figure du rival. Ce poème est construit de façon cyclique. Le poème *Sur ça* reprend à son tour, à travers la personnification de « l'homme d'il y a sept ans », la même configuration amoureuse :

Répétition
de ce qui
s'est déjà
produit
Les bras en croix,
tout en croix,
dans la hauteur, (PO3-SÇ221).

Le tragique de l'œuvre de Maïakovski vient de sa volonté de lutter contre ce décompte du temps qui s'oppose à l'éternité de l'amour :

De là
part en grondant
La terrible avalanche des ans.
Je ne fais pas le compte des semaines.
Nous,
qui sommes
gardés dans les cadres du temps,
nous ne partageons pas l'amour en journées,-
nous ne changeons pas les noms aimés. (PO1-H243, 245)

Le partage du temps ramène tout le monde à des habitudes mesquines et bourgeoises où la raison a plus à faire que le sentiment.

L'alternance des saisons et leurs symboles présentes dans les poèmes d'Apollinaire s'accompagnent de la notion de cycle liée à une forme d'incertitude. En effet, Apollinaire privilégie l'idée de rupture dont il souffre et qui trouve une incarnation dans le déroulement imprévisible des périodes :

J'ai hiverné dans mon passé
Revienne le soleil de Pâques (ALC La chanson du Mal-Aimé⁴⁷).

L'expression du souhait s'apparente à une prière pour retrouver l'amour et la joie perdus. Mais l'angoisse s'exprime aussi par un questionnement :

Quand donc reviendrez-vous Marie (ALC Marie⁸¹).

Le lyrisme d'Apollinaire empreint de mélancolie déplore l'inquiétude de voir le temps qui passe et qui ne ramène pas les êtres disparus et les moments heureux. Apollinaire ne fait que ressasser les divisions du temps :

Intercalées dans l'an c'étaient les journées veuves
Les vendredis sanglants et lents d'enterrements (ALC L'Émigrant de Landor road¹⁰⁶).

Mais les figures employées comme la personnification des « journées » connotent le désespoir qui s'exprime dans le personnage du voyageur qui part sans retour.

Le retour cyclique des mêmes événements renforce l'idée d'oppression déjà montrée par le poids du quotidien. Plus encore ces éléments oppressants s'opposent à un mouvement d'élévation envisagé comme un espoir qui révèle une aspiration à l'avenir et à la modernité.

Maïakovski a orienté toute son œuvre vers un futur espéré comme solution à ce présent décevant et sclérosant. Louis Aragon évoque le rôle du thème du futur dans l'œuvre de Maïakovski :

[...] on peut dire que toute la poésie de Maïakovski est tournée vers le futur. Non point ici, à cause d'une bagarre avec le passé des classiques, comme au temps du futurisme, mais parce que cette orientation est celle de tout un pays, de tout un peuple. Parce que l'histoire a tourné dans cette direction les regards des hommes, parce que l'URSS est devenue le pays des grands Plans, et que le Plan c'est la forme réelle du rêve d'avenir, parce que c'est l'avenir qui fonde et dirige les conditions de la vie présente.
Le futurisme proclamatoire a cédé le pas au futur réel¹¹⁷².

L'analyse d'Aragon montre les fondements de l'aspiration d'un pays à un avenir planifié. Maïakovski fait de sa poésie l'œuvre d'un visionnaire car l'avenir réalise les rêves d'aujourd'hui. Mais l'angoisse de l'absence de réalisation de cet avenir revient comme l'analyse Christophe Marchand-Kiss :

C'est, pour Maïakovski, appréhender les contradictions d'une société qui à cette époque se rembourse et considère néanmoins l'amour comme superflu et purement mécanique, à

¹¹⁷² Louis Aragon, *Littératures soviétiques*, op. cit., p. 311.

travers ses propres contradictions et son propre désir de transformation projeté dans un avenir fantasmé. Cela le conduit au pessimisme de *A pleine voix* (1930), à cette violence intérieure qui ne peut être assouvie, car jamais le monde ne sera assez grand pour y accueillir tous les désirs. Jamais, pour Maïakovski, les temps futurs ne seront arrivés à temps¹¹⁷³.

Ceci rejoint la thématique de l'impatience très importante dans l'oeuvre de Maïakovski comme on le voit analysé par Claude Frioux :

Pour la semaine qui suivit sa disparition, le poète avait élaboré un programme d'activités très animées. Chez Maïakovski, le suicide apparaît surtout comme un geste suprême, comme le geste suprême de l'impatience. C'est par là qu'il ne met pas plus en cause la cohérence de l'univers de Maïakovski que l'impatience intellectuelle qui découlait de sa confiante passion de l'avenir et en constituait même la plus ardente illustration.

Cette coexistence organique de l'humeur dramatique et de l'optimisme intellectuel apparaît avec une netteté particulière dans ce trait curieux : pour la poétique tumultueuse de Maïakovski, l'idée de la mort est sans rapport avec l'idée du néant. L'intolérance du réel donné, la tension obstinée de l'esprit vers la nouveauté fantastique et le futur ont entraîné l'imagination de Maïakovski à jouer sans cesse avec les limites de la vie, de la matière et du temps¹¹⁷⁴.

Claude Frioux y voit la création d'un « mythe de l'avenir » :

Ces deux exigences antagonistes : celle de l'âpre densité concrète et celle de la démesure féérique cherchent obstinément à se concilier. Le seul domaine où elles peuvent le faire est le futur. L'avenir en effet est assuré de posséder la forme, l'épaisseur, le relief savoureux du temps et de la matière, de n'être pas un arrière-monde métaphysique, car Maïakovski est passionnément un homme de l'immanence. Mais il dispose aussi d'une marge suffisante d'inconnu et de possible pour la promotion de l'incroyable. C'est pourquoi le mythe de l'avenir domine toute la poésie de Maïakovski. Dès avant la révolution, il est « futuriste », méritant sans doute seul ce nom parmi ses compagnons auxquels eût mieux convenu l'appellation de « modernistes ». D'où ses mouvements prophétiques si fréquents déjà dans les grands poèmes d'avant 1917 qui n'ont pas encore le support politique direct [...].

La terre, la féerie et le futur sont les trois piliers de l'univers spirituel de Maïakovski. Ils déterminent à la fois l'évolution de ses thèmes et toute sa technique expressive¹¹⁷⁵.

Le contexte historique et politique de la Russie explique ce rêve de voir le monde de l'avenir s'instaurer. Toute la génération de Maïakovski vit cette époque troublée de la révolution comme un changement formidable capable de tout bouleverser comme en témoigne Roman Jakobson :

Le poète, mobilisé par la révolution, a « mis le pied sur la gorge de sa propre chanson » (ces vers sont parmi les derniers qui furent publiés du vivant de Maïakovski : ils s'adressent à ses camarades – descendants et sont écrits dans la claire conscience de sa fin prochaine). Dans le poème *De ceci*, le poète est détruit par l'existence quotidienne : « La guerre était terminée... Il n'y avait plus, sur le Kremlin, que des lambeaux du poète qui brillaient dans le vent comme un petit drapeau rouge. » Ce motif répète sans ambiguïté les images du *Nuage*.

Le poète cherche à saisir le futur dans son oreille insatiable, mais il ne lui est pas donné d'entrer dans la terre promise. [...]

La platitude quotidienne a survécu. Il faut passer à un acte nouveau, à de nouvelles secousses mondiales – une « révolution d'esprit » dirigée par la Cinquième ou Centième Internationale au nom d'une nouvelle manière de vivre, d'un art nouveau, d'une science nouvelle¹¹⁷⁶.

¹¹⁷³ Christophe Marchand-Kiss, dans Vladimir Maïakovski, *Anthologie*, op. cit., p. 19.

¹¹⁷⁴ Claude Frioux, *Maïakovski par lui-même*, op. cit., p. 109.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 64, 65.

¹¹⁷⁶ Roman Jakobson, *La génération qui a gaspillé ses poètes*, op. cit., p. 24, 26.

Le présent chargé d'oppositions, de contradictions, verrait dans le futur un moyen d'apporter une solution concrète et le dépassement d'une dialectique jusque-là non surmontée. Il faut préciser que les progrès technologiques ne peuvent qu'inciter à anticiper l'avenir. Maïakovski réussit par une parfaite projection de son univers poétique comme le montre Béatrice Picon-Vallin :

Si Majakovskij – poète se sent à l'étroit dans un présent par trop « médiocre et rapiécé », s'il se déplace dans le cosmos ou dans les siècles futurs comme sur le Kuzneckij Most, s'il ne lui faut que l'échelle magique d'un vers ou d'un arc-en-ciel pour entrevoir l'avenir, Majakovskij – auteur dramatique transporte ses personnages dans le temps, et le présent qu'il met en scène est tout imprégné de futur. [...]

Le poète, dont V. Šklovskij dit que le futur est « son royaume », nourrit son œuvre des anticipations philosophiques ou littéraires, des découvertes scientifiques du début du siècle, des utopies politiques et artistiques – constructivisme et productivisme – des années vingt. Les sources de ces évocations du futur sont nombreuses et hétérogènes, de Fiodorov à Wells (*Time machine*, 1895), de Mičurin à Ciolkovskij. Les implications de la pensée d'Einstein et de la théorie de la relativité marquent Maïakovski, animé comme toute l'avant-garde russe – plastique, littéraire, théâtrale – d'une foi illimitée en la science, et en la collusion profonde entre art et technique, voire entre art et science¹¹⁷⁷.

Il est intéressant de noter qu'il n'y a pas de futur idéal mais les utopies maïakovskiennes représentent un avertissement pour ses contemporains. Dépasser les contingences d'aujourd'hui constitue le rôle d'un poète visionnaire.

Le thème de l'avenir est aussi présent chez Apollinaire. La guerre constitue l'élément catalyseur d'une prise de conscience comme le souligne Georges Dupeyron :

Emporté par son délire verbal, il se projette déjà dans cet univers futur qui, il l'a compris le 31 du mois de juillet 1914, était en train de naître en même temps que l'on collait les affiches de la mobilisation :

Je sentais en moi des êtres neufs pleins de dextérité [...]

Cette venue au monde de l'avenir, d'un avenir à la hauteur des rêves de l'homme, il la conçoit donc plus inéluctable que jamais, en dépit des tocsins qui sonnent partout comme des glas. Que peut-on dire contre la fatalité exigeant – semble-t-il admettre avec une incroyable innocence – que le perfectionnement de la civilisation provienne aussi de la guerre, c'est-à-dire d'une outrageante défaite de la réflexion humaine¹¹⁷⁸?

Apollinaire se place dans une perspective de rêve d'un homme nouveau. Il attribue au poète en rôle de visionnaire. Apollinaire cherche à dépasser la dialectique du présent et de l'avenir pour mieux définir une esthétique poétique du présent.

La confrontation des époques, l'engouement pour la modernité et le sentiment de vivre intensément le moment présent se traduisent dans les œuvres de Cendrars, Maïakovski et Apollinaire par l'évocation de leur jeunesse et la mise en valeur de l'énergie vitale.

¹¹⁷⁷ Béatrice Picon-Vallin, « Le dispositif utopique dans le théâtre de Majakovskij », dans Catherine Depretto-Genty (dir.), *Figures de Majakovskij, Revue des études slaves*, Paris, Institut d'études slaves, Tome 68, fasc. 2, 1996, pp. 201, 202.

¹¹⁷⁸ Georges Dupeyron, « Espace et temps », dans *Apollinaire*, Revue Europe, 451-452, nov. déc. 1966, pp. 200, 201.

Cendrars s'appuie sur le souvenir de sa jeunesse pour construire son poème la *Prose du Transsibérien*. Jeune apprenti auprès d'un bijoutier, le poète entreprend ce long voyage en transsibérien. Le début du poème évoque ainsi cette période :

Et je n'avais pas assez des sept gares et des mille et trois tours
Car mon adolescence était alors si ardente et si folle (PR19),
En ce temps-la j'étais en mon adolescence
J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de ma naissance (PR20).

L'énergie éprouvée par le jeune homme est mise en valeur par l'opposition entre l'adolescence et l'enfance rejetée, comme si une nouvelle ère s'ouvrait au poète. L'utilisation de l'adverbe d'intensité « si » et de l'hyperbole révèle un appétit de découverte et de vie qui traduit un enthousiasme peut-être naïf pour l'inconnu. Une certaine violence intérieure s'affiche dans cette soif d'aventure. D'ailleurs il précise :

J'étais très heureux insouciant
Je croyais jouer aux brigands (PR21),

exprimant ainsi des sentiments spontanés avec une forme d'insouciance. De même l'enfant du *Panama* voit l'arrivée des lettres avec un grand enthousiasme. La jeunesse évoquée dans ses poèmes signifie pour Cendrars un engouement sans limite pour l'aventure, l'inconnu et le voyage.

Maïakovski est celui qui a le plus mis en exergue l'énergie vitale. Le souci de vivre pleinement une époque exceptionnelle, de participer aux combats de son temps s'exprime avec une force toute particulière dans son œuvre poétique et s'accompagne de la crainte de s'assagir. C'est ainsi qu'il assimile la marche militaire à l'élan qui le caractérise :

Le taureau des jours est couleur pie,
la charrette des années trop lente,
la course est notre dieu
et le cœur notre tambour. (V12-30 Notre marche³⁴¹)

Les métaphores qui qualifient le temps qui passe renvoient à l'impatience du poète de voir les événements notamment révolutionnaires se produire. L'impatience chronique de Maïakovski se lit dans ces images. La lenteur, les tergiversations des réunions politiques et l'indifférence des individus sont autant de freins insupportables aux yeux du poète engagé. Maïakovski met en valeur, de façon symbolique, sa jeunesse avec naïveté et dynamisme. Ainsi il se présente :

Je n'ai pas dans l'âme un seul cheveu gris,
non plus que de tendresse sénile ! (PO1-NP71)

Il rejette toute marque de vieillissement, la jeunesse est la garantie d'un esprit de révolte que Maïakovski a toujours défendu, de même il utilise les images de l'acier des machines :

Nous, l'acier infatigable,
l'acier, qui n'a jamais besoin de repos,
on nous commandait de transporter les gras sur des pneus,

de travailler pour eux dans les usines. (PO2-MB267),

non seulement comme marque de modernité et de progrès pour le développement de la Russie mais aussi comme signe de force éternelle et inusable. L'une des préoccupations du poète soviétique est justement de ressusciter. Il s'agit d'éviter la fin du combat et de croire désespérément à une victoire personnelle apportée par cet élan dynamique qui le caractérise.

Apollinaire est plus pessimiste que Cendrars et Maïakovski, car d'emblée il écarte toute illusion véhiculée par une jeunesse mise en exergue :

Nous nous sommes rencontrés dans un caveau maudit
Au temps de notre jeunesse
Fumant tous deux et mal vêtus attendant l'aube
Epris épris des mêmes paroles dont il faudra changer le sens (ALC Poème lu au mariage d'André Salmon⁸³).

Le poème écrit à l'occasion du mariage d'André Salmon rappelle leur jeunesse commune et le parcours initiatique avec optimisme mais la nostalgie mélancolique s'exprime dans ce tableau. Dans le contexte de la guerre, la peur du soldat et l'absence de la femme aimée font surgir un élan vital qui s'exprime par le champ lexical de la passion. Mais ces moments sont rares dans l'œuvre d'Apollinaire car il teinte toujours ses méditations lyriques et personnelles d'un pessimisme mélancolique.

Cependant l'énergie vitale que ces trois poètes ont évoquée dans leurs œuvres s'accompagne d'une forte désillusion. Cette jeunesse et son naïf enthousiasme révèlent bientôt la fragilité de la maturité, voire le leurre des idéaux.

Cendrars reprend fréquemment l'idée que tout n'est qu'illusion. En effet, dans le poème *Les Pâques* il précise :

Je ne Vous ai pas connu alors — ni maintenant.
Je n'ai jamais prié quand j'étais un petit enfant. (Pâq6)

Le rapprochement des deux périodes de sa vie de l'enfance et l'âge adulte se solde par le constat pessimiste de l'absence de croyance. Il s'adresse pourtant au Christ mais rejette le pouvoir divin de ce dernier qui est toujours absent malgré le rôle récurrent du « bon moine » et de la parole qu'il dispense. Plus tard dans les *Dix-neuf poèmes élastiques* il rejette encore la figure christique. Le poète adulte voit, avec le recul dû à l'âge, la disparition des rêves adolescents comme le montrent les négations qu'il emploie dans la *Prose du Transsibérien* :

J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de mon enfance (PR19).

Le passé des verbes montre également ce détachement et le reniement d'une certaine insouciance. Les sentiments sont contrastés : à l'enthousiasme succède la mélancolie comme le montre la comparaison :

Et pourtant, et pourtant
J'étais triste comme un enfant (PR22),

qui renvoie l'adolescent à l'enfance pourtant « oubliée ». Enfin l'écriture poétique permet de confronter événements vécus durant la jeunesse et le souvenir qui s'estompe.

La poésie tend à permettre la restitution des souvenirs et finit par se clore sur l'oubli et la destruction des événements vécus et de l'enthousiasme qu'ils avaient suscités comme on le voit :

Je suis revenu au Quartier
Comme au temps de ma jeunesse
Je crois que c'est peine perdue
Car rien en moi ne revit plus
De mes rêves de mes désespoirs
De ce que j'ai fait a dix-huit ans (ACM128).

La destruction des immeubles illustre concrètement la disparition de tout ce qui rappelait la jeunesse. L'expérience apprend à Cendrars la relativité du temps.

L'inquiétude majeure de Maïakovski est de voir son élan vital s'amoindrir, de s'assagir comme il le dit lui-même et de constater, comme Cendrars, que cet élan n'était peut-être qu'un leurre. Ainsi il multiplie les images des atteintes de l'âge comme :

L'ours de la jalousie
avec toutes ses griffes
est devenu
descente de lit (V12-30 Jubilaire419),
La peau se multiplie en rides.
L'amour a fleuri
tout juste
et le voilà racorni. (PO3-JA21)

Les images qu'il déploie, par leur caractère très visuel et concret, renvoient à cette peur de vieillir, non seulement dans le cadre de la relation amoureuse mais aussi dans le combat littéraire et politique. Maïakovski prend conscience d'une fragilité et d'une désillusion que confirmeront les vers de *Sur ça*. Les effets de la NEP comme le réembourgeoisement sont véritablement honnis par Maïakovski qui voit là tous les efforts de son combat révolutionnaire dans sa jeunesse réduit à néant. L'indifférence et le confort petit-bourgeois viennent en parallèle avec le difficile aveu que sa prime jeunesse a fui et avec elles les espoirs de changement, quand tout reste à faire. Les effets dévastateurs de la guerre menaçaient de détruire tout espoir de changement et de vie. Mais là l'élan vital semblait plus fort.

Apollinaire est celui qui a le plus exploré le motif de la désillusion, la jeunesse s'enfuit et l'énergie n'est pour lui qu'un leurre comme le montre la question :

Avons-nous assez navigué
Dans une onde mauvaise à boire (ALC La chanson du Mal-Aimé47),

et la métaphore du navire. Apollinaire possède une conscience du temps passé et disparu. Il explore une forme de relativité de la perception du temps comme :

Et tu recules aussi dans ta vie lentement (ALC Zone42).

Le constat d'échec, de rupture, voire de trahison, se traduit par un mouvement de recul, comme un retour en arrière qui ne constate que la perte des êtres chers. Ce mouvement de recul est propice au bilan personnel qui met en valeur les désillusions. Apollinaire est particulièrement sensible à la rupture comme signe de ces désillusions :

Adieu jeunesse blanc Noël
Quand la vie n'était qu'une étoile (CALL ONDES174).

Ces allusions sont fréquentes au renoncement à la jeunesse qui représente le fondement de la mélancolie d'Apollinaire.

La désillusion qu'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski ont éprouvée montre la conscience aiguë du temps qui passe et de l'échec potentiel de la quête. Leur poésie met en place une tension entre l'aspiration à une élévation et un mouvement inverse de chute, d'enfermement et de pression assurée par une temporalité omniprésente.

3. 3. 2. L'expansion du Moi.

La naissance d'un *je* lyrique passe par la condition d'une élévation qui se traduit par un mouvement d'expansion. L'hyperbolisme révèle la projection du *je* dans l'espace de l'écriture et dans l'espace du monde tel qu'il est représenté poétiquement et appréhendé par les poètes.

3. 3. 2. 1. L'hyperbolisme.

Le thème de l'enfermement, comme nous l'avons vu, est représenté de façon importante dans l'œuvre d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski. Le rétrécissement de l'espace s'oppose fortement à la définition du lyrisme comme forme d'élévation comme l'évoque Jean-Michel Maulpoix :

« Agrandir le sujet », cette formule peut résumer l'entreprise du lyrisme. Que l'on entende le « sujet » comme l'être ou la chose dont on parle, ou comme l'individualité qui préside au discours poétique et qui s'y met en jeu. L'ornementation du discours épideictique, riche en épithètes, figures amplificatoires et mots choisis, n'est donc pas conçue comme une simple addition de qualités, mais comme un approfondissement, un agrandissement (*amplificare rem ornando*), voire une idéalisation progressive du sujet. La croissance qualitative résulte

de la croissance quantitative dans le style périodique aux rythmes majestatifs porte lui-même témoignage¹¹⁷⁹.

Jean-Michel Maulpoix montre le rôle de l'hyperbole dans le discours lyrique. Le sujet poétique se construit dans un mouvement d'amplification dû à l'ornement rhétorique. La poétisation du *je* lyrique s'opère dans une nécessité d'élévation. Jean-Michel Maulpoix poursuit dans l'idée d'une conquête du sublime vu comme l'alliance des contraires :

Lyrisme et sublime se rejoignent, peut-être se confondent, en leur commun effort pour désigner à l'homme, en sa parole, un point vers lequel s'élever, s'arrachant ainsi à sa finitude [...].

Il s'agit alors de s'élever, non pas jusqu'aux dieux – ce qui serait folie – mais jusqu'à cette altitude de la langue et de la pensée où la « condition mortelle » tout entière peut être prise en vue, là où s'embrasse d'une même vision le vivre et le mourir. Au poète qui est descendu profond, jusque chez les morts, par la pensée, une telle *hauteur de vue* sera possible¹¹⁸⁰.

Le lyrisme s'accompagne donc d'un hyperbolisme qui vise à un mouvement d'expansion qui s'oppose à la pression de l'enfermement pour toucher au sublime. Le mouvement ascendant établit un rapport entre le *je* poétique et le monde.

Pour Gaston Bachelard la verticalité et l'élévation représentent le fruit du rêve :

Naturellement, il y a *un voyage vers le bas* ; la *chute*, avant même l'intervention de toute métaphore morale, est une réalité psychique de toutes les heures¹¹⁸¹. [...]

Si une des premières peurs, comme nous le rappellerons par la suite, est la peur de tomber ; si la plus grande des responsabilités humaines – physiques et morales – est la responsabilité de notre *verticalité*, combien le rêve qui nous redresse, qui dynamise notre droiture, qui tend l'arc de notre corps des talons à la nuque, qui nous débarrasse de notre poids, qui nous donne notre première, notre seule expérience aérienne, combien un tel rêve doit être salutaire, réconfortant, merveilleux, émouvant¹¹⁸² !

Le rêve de verticalité est selon lui réconfortant, ceci peut expliquer l'inspiration poétique à l'élévation. Ce rêve apporte une dynamique au poème. Marie-Paule Berranger compare le mythe d'envol et de rupture de Rimbaud avec Cendrars :

Le mythe rimbaldien d'avoir d'envol et de rupture – le poète ressuscitant à la réalité rugueuse de la vie – semble parfois surdéterminer la trajectoire de Cendrars. « Partir dans l'affection et le bruit neuf », dit l'un. « Quand tu aimes, répond l'autre, il faut partir » (p. 195). Cette formule clé de la fuite et de la désaliénation, leitmotiv de la biographie du poète par Miriam Cendrars, permet de reverser la souffrance de la séparation en élan vital selon une logique identique à celle qui fait de la blessure subie une mutilation volontaire¹¹⁸³. [...] (Soixante-neuf)

Le mythe rimbaldien d'élan et de rupture, de dégagement et de renoncement à la carrière d'homme de lettres, voire à la poésie, lie en profondeur la modernité du début du siècle à l'avant-garde surréaliste. Cendrars analyse avec une grande acuité la différence radicale que ne distinguent pas nettement ses contemporains entre avant-garde d'avant-guerre et avant-garde des années vingt. La lettre qu'il publie en postface à l'essai du jeune Jean Epstein qui n'est pas encore cinéaste, *La Poésie aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence* (La Sirène,

¹¹⁷⁹ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 237.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 241, 242.

¹¹⁸¹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2010, p. 18.

¹¹⁸² *Ibid.*, 47.

¹¹⁸³ Marie-Paule Berranger, « *Du monde entier au cœur du monde* » de Blaise Cendrars, op. cit., p. 69.

1921), met en évidence la rupture produite par la guerre dans les esthétiques et les sentimentalités, et la place centrale occupée par Rimbaud, revendiqué de part et d'autre. [...] ¹¹⁸⁴.

Mais Cendrars ne renonce pas, contrairement à Rimbaud. Cendrars montre que l'envol-rupture redonne une dynamique qui assure la présence du poète dans le monde et plus encore relie le *moi* au cosmos. Mais pour Rimbaud l'aboutissement est tout autre. En effet Jean-Pierre Richard montre que Rimbaud se place dans une aspiration à l'élévation mais celle-ci s'achève par une chute, « retombée » désastreuse :

Et cette redescente du ciel peut bien apparaître liée à un climat de deuil et de désastre : il n'empêche que ce ciel a existé, qu'il a étendu un court instant parmi les choses le tissu cohérent de sa courbure, même si le sens de cette cohérence doit en fin de compte se réduire à la constatation d'une incohérence ou d'un échec. Expansion, recul, recourbement et retombée, ces diverses inflexions enchaînées ont suffi pour conférer à l'univers rimbaldien une continuité et une histoire, pour le situer dans une sorte d'espace-temps.

Découverte sans prix : car si Rimbaud éprouve tant de peine à réaliser une harmonie de type conventionnel, c'est parce qu'il refuse tous les espaces ordinaires. L'univers surgi ou écroulé qui est le sien n'accepte jamais de se fixer dans les lignes signifiantes d'une perspective, et cela doit nous apparaître normal, puisque c'est justement cette signification que Rimbaud veut changer, cette perspective qu'il se propose d'abolir. Son horreur de l'ancien, son refus du passé et la patience, son obsession d'une tension verticale et d'une vérité éclatée l'empêchent d'épouser la perspective traditionnelle fondée sur la fuite, l'horizontal, la convergence ¹¹⁸⁵.

Rimbaud rejette cependant la « perspective » traditionnelle et même s'il y a chute, l'aspiration à l'élévation est finalement, selon Jean-Pierre Richard, ce qui l'emporte. Cendrars rejette lui aussi les lignes tracées, les effets de perspectives pour une vision d'un monde désarticulé. De plus Cendrars recrée un mouvement de verticalité en reliant la terre et le ciel dans un rapport d'interaction comme l'étudie justement Gaston Bachelard quand il évoque le reflet :

[...] il semble, en lisant certains poèmes, certains contes, que le reflet soit plus réel que le réel parce qu'il est plus pur. Comme la vie est un rêve dans un rêve, l'univers est un reflet dans un reflet ; l'univers est une *image absolue*. En immobilisant l'image du ciel, le lac crée un ciel en son sein. L'eau en sa jeune limpidité est un ciel renversé où les astres prennent une vie nouvelle. [...]

Où est le réel : au ciel, ou au fond des eaux ? L'infini, en nos songes, est aussi profond au firmament que sous les ondes. [...]

Ainsi l'eau, par ses reflets, double le monde, double les choses. Elle double aussi le rêveur, non pas simplement comme une vaine image, mais en l'engageant dans une nouvelle expérience onirique ¹¹⁸⁶.

Le paysage terrestre se reflète dans le ciel par projection mentale et le ciel se reflète dans l'eau produisant un rêve d'élévation qui exprime une harmonie cosmique.

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁸⁵ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 239, 240.

¹¹⁸⁶ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 60, 61.

Si le thème de l'enfermement est très présent et oppressant dans les œuvres d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski, un besoin d'expansion se fait sentir. Il prend la forme d'une élévation au sens propre d'envol et dans un sens figuré comme l'expression d'un idéal. Cependant le mouvement d'élévation s'accompagne aussi de son inverse, la chute.

La poésie de Cendrars évoque régulièrement ce double mouvement concomitant :

Et derrière, les plaines sibériennes le ciel bas et les grandes ombres des Taciturnes qui
[montent et qui descendent (PR22),
J'ai passé mon enfance dans les jardins suspendus de Babylone
Et l'école buissonnière, dans les gares devant les trains en partance (PR24),
Et cette nuit est pareille à cent mille autres quand un train file dans la nuit
— Les comètes tombent — (PR23),
Le train palpite au cœur des horizons plombés (PR25).

Les exemples reviennent plusieurs fois dans la *Prose du Transsibérien*, en effet, depuis le train, le paysage apparaît souvent déformé. Les oppositions entre deux mouvements successifs d'élévation et de chute traduisent symboliquement une aspiration à l'élévation toujours contrariée par un mouvement descendant de chute. Ce poème représente un poème d'apprentissage et de désillusion. L'espérance d'une nouvelle vie pleine de promesses se voit systématiquement annihilée par une désillusion, la connaissance que tout n'est qu'un leurre. Les effets de distorsion sont tels que les notions de haut et de bas se perdent. Les repères sont brouillés et le paysage figuratif, à la manière d'un tableau, prend une allure plus abstraite. Ce phénomène s'accompagne de violence :

Nous sommes les culs-de-jatte de l'espace
Nous roulons sur nos quatre plaies
On nous a rogne les ailes
Les ailes de nos sept péchés
Et tous les trains sont les bilboquets du diable
Basse-cour (PR27).

Le mouvement du bilboquet introduit outre la montée et la descente, un incontrôlable mouvement qui s'avère peut-être funeste puisque son origine est diabolique. De même le train semble s'élever puisqu'il retombe sur ses roues. Le danger se perçoit donc dans un voyage tout à fait incertain, symbole du destin de l'homme ballotté, qui n'a pas de contrôle sur les événements. Le poète bourlingueur reprend les mêmes sensations d'élévation et de descente qui rythme un parcours chaotique.

La dichotomie entre l'élévation et la chute prend parfois la forme d'une opposition entre le grand et le petit chez Maïakovski :

Est-ce l'amour qui va se produire ?
Et quel amour
grand ou minuscule ?
Comment serait-il grand dans un corps pareil ?
Ce sera sans doute un petit,

tout paisible, amoureux. Elle sursaute au klaxon des autos.
Elle aime le grelot des tramways à chevaux. (PO1-NP75)

Cette hyperbolisme maïakovskien contrarié par la petitesse du monde brise l'élan enthousiaste du poète et révèle un conflit intérieur activé par l'amour malheureux. Le poème *L'Homme* illustre le double mouvement d'élévation et de chute. En effet, ce poème débute par l'ascension du poète comme le Christ au paradis. Il reprend ainsi une préoccupation angoissante qui lui fait chercher le remède d'un pharmacien :

Pharmacien,
aide-moi
à projeter sans souffrance
mon âme
dans l'espace. (PO1-H235)

La douleur trop forte provoque un besoin d'expansion pour lutter contre la tentation de la chute fatale. Mais le secours attendu ne vient pas. L'ascension de Maïakovski commence :

MAÏAKOVSKI AU CIEL
Stop !
Je dépose sur un nuage
la charge
de mes affaires
et de mon corps fatigué (PO1-H237),

et le poète se trouve au ciel, ce qui correspond donc au suicide suggéré à cette étape du texte.

La résurrection du poète et le retour sur terre s'expriment ainsi :

Les étoiles tombent,
mes yeux les suivent.
Cette rapide-là
va
vers la terre. (PO1-H247)
J'ai grandi au dessus de la terre comme un
taureau blanc :
Meuh-Meuh !
Mon cou est un ulcère tourmenté par le joug
au dessus de celui des mouches en tourbillon. (V12-30 Pour tout ça243)

Toutes les expressions qui assimilent le retour à une chute connotent une descente funeste. En effet, la raison de l'ascension du poète était clairement exprimée :

Mon cœur ressuscité a lourdement tressailli.
Les tortures terrestres me reconnaissent.
A nouveau
Vive
ma folie ! (PO1-H259).

Le poète court retrouver la femme aimée. Son impatience enthousiaste s'observe ici :

Mon cœur, cisèle la joie !
Je vole
vers la fenêtre.

par une montée des escaliers et symboliquement par une élévation vite cassée par une métaphore :

C'est une autre chambre
où le matin frémit.
Le coin des lèvres agité,
une femme étrangère est là,
complètement nue.
Je m'enfuis.
Ombre torturée,
grand,
velu,
je descends le long du mur
baigné de lune. (PO1-H263),

qui révèle le poids de l'insupportable existence, la jeune femme aimée est toujours mariée et le même scénario conduit le poète au même désespoir. Le poème *L'Homme* joue sur le mouvement d'élévation à plusieurs degrés contrarié par la chute inéluctable, comme une opposition tragique. Ciel et terre se répondent dans un mouvement descendant dans les derniers vers du poème.

Dans la poésie d'Apollinaire, on perçoit également une concomitance entre un mouvement d'élévation et son inverse. Dans « L'Émigrant de Landor road », Apollinaire précise :

Et des mains vers le ciel plein de lacs de lumière
S'envolaient quelquefois comme des oiseaux blancs (ALC L'Émigrant de Landor road 105).

L'imminence du départ pour l'Amérique sans retour crée une atmosphère de mélancolie teintée de nostalgie illustrée par l'envol des mains symbolisant l'espoir et les ombres au sol personnifiées symbolisant la tristesse. L'aspiration à une nouvelle vie est source d'inquiétude. Apollinaire exprime le regret de l'absence et de la fin d'une époque par ce double mouvement :

Les colombes ce soir prennent leur dernier vol (ALC Signe 125).

La fin de l'amour coïncide avec le dernier envol des colombes. Un grand pessimisme se lit dans les images d'élévation contrariée, la sensibilité d'Apollinaire s'illustre comme dans ce double mouvement, comme le montrent ces évocations nostalgiques du soir dans le jardin :

Petits enfants petits enfants
Vos ailes se sont envolées (VIA 160).

L'envol traduit pour Apollinaire la perte d'un espoir, la fin d'une époque. Le poète manifeste une forme de désillusion en montrant une conscience aiguë de la réalité décevante, de même sa vision de l'avenir symbolisé par le combat de deux avions :

Dans les vieilles carcasses naufragées
Hauteurs inimaginables où l'homme combat
Plus haut que l'aigle ne plane
L'homme y combat contre l'homme
Et descend tout à coup comme une étoile filante (CALL ÉTENDARDS207),

s'appuie sur un double mouvement.

Le mouvement d'élévation traduit une caractéristique des œuvres d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski qui est l'expression de l'hyperbolisme. Ces poètes observent le monde moderne et sont sensibles à l'impression de grandeur qui s'en dégage.

Dans le poème *Au cœur du monde* Cendrars adopte une vision en contre-plongée, comme s'il était attiré par le ciel :

Un projecteur éclaire soudain l'affiche du bébé Cadum
Puis saute au ciel et y fait un trou laiteux comme un biberon. (ACM130),
Je suis sur le trottoir d'en face et je regarde l'étroite et haute maison d'en face
Qui se mire au fond de moi-même comme dans du sang.
Les cheminées fument. (ACM133)

Le motif des cheminées sert de repère et d'indicateurs qui dirigent le regard du poète vers le ciel. La maison est même personnifiée. Après la description de ces maisons, Cendrars évoque le ciel, les bombes avec une sorte de fascination qui mêle attirance et crainte. Il opère le mouvement suivant : « Je remonte la rue Saint-Jacques » (ACM130). Le mouvement ascendant du regard se traduit par un mouvement également de remontée dans cette déambulation nocturne.

Enfin, ces effets de grandissement et de hauteur se retrouvent dans l'expression de la modernité :

A terre c'est un tas de fumier
Deux trois gratte-ciel y poussent (FR I. Le Formose189),
D'autres regrettent unanimement la construction d'un grand hôtel moderne haut et carré qui
[défigure la baie (il est très beau) (FR I. Le Formose211).

La fascination ici toute futuriste pour ces constructions modernes alimente un hyperbolisme que Cendrars poussera avec la publication de la *Prose du transsibérien*. Les cent cinquante exemplaires de l'ouvrage une fois déplié atteignaient la hauteur de la tour Eiffel.

Maïakovski emploie fréquemment des formules hyperboliques qui traduisent une sensibilité exacerbée qui provoque un effet de grandissement. L'amour déçu qui animalise le poète provoque une montée en puissance de la douleur qui prend la forme d'une élévation. Le poète semble ne plus contrôler l'intensité de ses sentiments comme le montre également la métaphore de la flamme :

C'est sur la terre
une flamme qui monte jusqu'au ciel.
dans le ciel bleu,
des étoiles

jusqu'au diable. (V12-30 Lettre de Paris...505),

Ma pensée grandit.

Je n'en suis plus maître. (PO3-SÇ169).

Cet effet de grandissement incontrôlé provoque ensuite l'apogée de la crise. Maïakovski applique cela au décor de la ville :

C'est vrai !
Au-dessus de la ville
une femme
se démène,
jette sur les trottoirs des crachats,
et les crachats grandissent en énormes infirmes.
Au-dessus de la ville s'expiait la faute de quelqu'un,
les gens s'entassaient,
courageaient en troupeau. (PO1-VMT35).

Le poète choisit une vision qui agrandit l'espace en prolongeant l'horizontalité du décor par une verticalité¹¹⁸⁷.

On retrouve dans la poésie d'Apollinaire une vision de la ville moderne. Le point de vue adopté surplombe là le décor en évoquant : les cheminées :

Les métalliques saints de nos saintes usines
Nos cheminées à ciel ouvert engrossent les nuées
Comme fit autrefois l'Ixion mécanique
Et nos mains innombrables
Usines manufactures fabriques mains (ALC Vendémiaire150),
O vieux monde du XIX^e siècle plein de hautes cheminées si belles et si pures
Virilités du siècle (CALL LUEURS DES TIRS262),

et, comme chez Maïakovski, les girouettes :

La ville sérieuse avec ses girouettes
Sur le chaos figé du toit de ses maisons
Ressemble au cœur figé, mais divers, du poète
Avec les tournolements tridents des déraisons. (*Il y a*335).

Les cheminées du XIX^e siècle qui sont des symboles de virilité, annoncent, comme une transition, le monde à venir et ces changements. Les cheminées des villes du nord sont traitées métaphoriquement comme des représentations phalliques engendrant le monde de demain industriel. Cette image se double d'un caractère sacré donné aux usines. Par ce point de vue sur les toits, Apollinaire, comme Maïakovski, propose une vision de l'avenir

Enfin la description des toits de Paris et ses girouettes renvoient, comme Maïakovski, à choisir un point de vue élevé qui surplombe la ville et attise sa sensibilité représentée

¹¹⁸⁷ Ce principe sera repris dans *La Cinquième Internationale*, dans lequel le poète, au cou gigantesque, surplombe le paysage, l'Europe, ce qui lui permet d'avoir une vision plus grande des événements qui se déroulent à cette époque-là.

métonymiquement par le cœur et la paume. Le poète fait ainsi corps avec le décor urbain qu'il investit de sa sensibilité.

L'élévation traduit chez ces trois poètes l'aspiration à un idéal. L'élévation se traduit par exemple par un rêve :

J'ai passé mon enfance dans les jardins suspendus de Babylone (PR24).

Le souvenir est propre à susciter le rêve d'une transfiguration de l'événement vécu, de cette époque de la vie du poète qui induit un rêve de départ pour des aventures. L'envol représente dans la *Prose du transsibérien* l'aspiration à s'élever, atteindre un ailleurs et un inconnu, le motif de l'envol des mains le suggère ainsi :

Puis, tout à coup, les pigeons du Saint-Esprit s'envolaient sur la place
Et mes mains s'envolaient aussi, avec des bruissements d'albatros (PR19),
Et les membres amputés dansaient autour ou s'envolaient dans l'air rauque (PR31).

La métaphore des mains-oiseaux devient un fantasme de morcellement qui prend une tournure à la fois prémonitoire et tragique après l'amputation de la main droite du poète comme le montre l'inscription dans le ciel du membre amputé :

La Voie Lactée dans le ciel se pâme sur Paris et l'étreint
Folle et nue et renversée, sa bouche suce Notre-Dame.
La Grande Ourse et la Petite Ourse grognent autour de Saint-Merry.
Ma main coupée brille au ciel dans la constellation d'Orion. (ACM127).

Le regard du poète sur ce ciel désigne l'aspiration à un idéal poétique d'atteindre un statut particulier différent des autres hommes paradoxalement obtenu par le contact avec le réel dans ce qu'il a de plus bas :

Car j'ai en moi ce qui me rend heureux et distant
Et que je porte et qui m'élève (En marge ACM137).

Cette élévation s'illustre matériellement par le thème de l'aviation :

Je suis le premier aviateur qui traverse l'Atlantique en monocoque (Pa61).

Ce mouvement vertical céleste s'oppose, par sa modernité, au fait de suivre des voies horizontales toutes tracées. Un idéal de liberté se dégage.

L'hyperbolisme maïakovskien traduit une attitude qui montre outre une souffrance qui se déploie dans l'espace au-dessus de la ville désigné ainsi :

J'ai élevé au dessus de l'hypnose agitée de la
capitale un visage
sévère
d'icône ancienne. (V12-30 Pour tout ça235, 237),

un rêve de rébellion :

Si je n'étais pas
poète

j'aurais été
 compteur d'étoiles.
 Au milieu du bruit de la rue
 et du mouvement des voitures,
 je circule
 et note des vers
 sur mon petit carnet. [...]
 Et voilà
 que d'une gargote de deux sous
 quand tout cela
 a bouillonné suffisamment
 de la bouche béante
 jusqu'aux étoiles
 monte le poème,
 comète née de l'or. (V12-30 Lettre de Paris...507, 509)

la force du poème lui procure un pouvoir, assimilé à une élévation, qui permet de convaincre l'individu de la nécessité de se battre. Le mouvement entamé :

Moi
 jusqu'au dernier battement dans ma poitrine
 comme on attend
 au rendez-vous
 je guette le moment
 où l'amour va se remettre à bruire
 humain,
 simple.
 L'ouragan,
 le feu,
 l'eau
 donnent l'assaut en grondant.
 Qui
 saurait le maîtriser ?
 Vous ?
 Essayez voir... (V12-30 Lettre de Paris...509, 511),

révèle une telle force que rien ne peut l'arrêter. C'est ainsi que Maïakovski exprime cet hyperbolisme comme une force qui illustre un tempérament et une sensibilité exacerbée. L'expression de l'élévation, traduite ici par un idéal révolutionnaire comme :

Nous élevons de nouveau avec fierté
 les tours de Babel de nos villes,
 mais dieu
 fait crouler
 les villes sur les champs,
 confondant les langages. (PO1-NP85),

passe par une lutte entre le peuple, la ville et Dieu. La métaphore chrétienne de la tour de Babel est révélatrice d'une volonté de renverser un ordre établi et inique. Maïakovski exprime d'ailleurs la récompense des impurs dans *Mystère bouffe* ainsi :

Jusqu'au ciel sont entassées les énormes masses de fabriques et des habitations; les trains, les tramways et les automobiles sont à l'arrêt enrubannés d'arcs-en-ciel au milieu d'un jardin d'étoiles et de lunes surmonté par la couronne rayonnante du soleil. (PO2-MB259)

L'emplacement des éléments de la ville que le poète énumère crée une image idéalisée de l'abondance des choses que les impurs convoitent mais dont ils étaient privés. La révolution et le combat mené leur octroient cette élévation symbolique du retournement de situation. Le miséreux acquiert ainsi une supériorité.

Apollinaire emploie des images d'élévation symbolique comme la figure d'Icare :

Soleil, je suis jeune et c'est à cause de toi,
Mon ombre pour être fautive je l'ai jetée.
Pardon, je ne fais pas plus d'ombre qu'une étoile
Je suis le seul qui fais dans l'immensité (*Il y a*344)

Il illustre ainsi un thème traditionnel du poète, épris de liberté, qui souhaite se détacher des carcans qui l'entravent et rompre avec un certain conformisme, et qui échoue. Le « dieu mort » laisse une impression double, le pessimisme dû à l'échec de la tentative et l'image de l'idéal tenté, car il est tout de même un dieu. De plus Apollinaire utilise le motif de l'aviation dans une association surprenante dans « Zone » :

C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs
Il détient le record du monde pour la hauteur (ALC Zone40).

Le caractère provocateur de la représentation de Jésus en aviateur désacralise l'ascension naïvement mais propose un message plus symbolique d'un rêve du poète de s'élever en dépit d'une certaine inadaptation. La qualité de visionnaire que possède le poète se traduit par une élévation nécessaire. Le thème de l'avion s'associe à une poésie moderne comme une allégorie de l'art poétique de prédire. L'élévation du poète se double également d'un renoncement :

Bien souvent j'ai plané si haut
Si haut qu'adieu toutes les choses
Les étrangetés les fantômes
Et je ne veux plus admirer
Ce garçon qui mime l'effroi (CALL ONDES174).

Dire adieu à un monde passé et ses souvenirs implique un détachement proche du dédoublement comme le montre cette vue d'en haut.

Ainsi un double mouvement de chute et d'élévation pose une tension au cœur des poèmes, entre une aspiration à un idéal poétique et une attirance vers le bas. La tentative d'exprimer cet hyperbolisme se heurte aux contingences d'un monde qui risquent d'amener le quête identitaire à un échec. La tension manifeste pleinement l'inscription du *je* dans l'univers.

3. 3. 2. 2. L'univers.

Le *je* poétique au centre des poèmes est observé comme une intériorité, les poèmes d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski développant la notion d'enfermement. En effet, les progrès scientifiques favorisent cela comme en témoigne Gérard Peylet qui montre l'émergence de la psychanalyse :

La révolution dans les techniques littéraires qu'elle suscite [la modernité] est liée à une autre révolution qui est intervenue dans la vision du moi et du monde de ces artistes. L'heure romantique de l'harmonie et de la synthèse se termine sur une fin de siècle qui remet en question les acquis scientifiques ainsi que les croyances spirituelles traditionnelles. De nouvelles psychologies apparaissent, comme la psychanalyse, qui mettent en valeur la relativité et la complexité du moi et mettent en question des notions traditionnelles qui triomphaient encore chez Balzac, Hugo : la croyance en une nature humaine, en la cohérence des caractères. On s'intéresse aux marécages de l'âme, aux impulsions. À la vision réaliste banale, ces nouvelles philosophies proposent une nouvelle vision de la réalité, comportant plusieurs épaisseurs, et par suite très difficile à appréhender¹¹⁸⁸.

La psychanalyse s'attache à l'observation du *moi* intérieur. En effet, le *moi* est analysé comme un ensemble complexe de strates, la manifestation extérieure n'est qu'un des éléments d'un édifice beaucoup plus complexe. La remise en question évoquée par Gérard Peylet révèle le changement de point de vue effectué sur le *moi* dans son intériorité mais aussi dans sa relation au monde. Bertrand Darbeau rapporte l'analyse de Nietzsche :

Nietzsche (1844 – 1900) rejoint Mallarmé dans la recherche d'un lyrisme dépouillé de sa dimension subjective, même si leurs perspectives ne sont pas immédiatement comparables : alors que le poète français tend à exclure le *je* du lyrisme, le philosophe allemand cherche à expliquer sa présence dans la tradition lyrique par un principe autre que la subjectivité. Il part en effet d'une contradiction apparente : l'art ne peut consister dans l'exposition pure et simple du *moi* de l'artiste, car l'art « sans objectivité, sans contemplation pure et désintéressée » n'existe pas. Pourtant, la voix lyrique est, traditionnellement, celle qui dit *je* : Nietzsche explique alors que ce *je* n'est pas celui du poète, mais celui du « cœur même du monde », de l'être originel. Le poète lyrique n'est donc plus qu'un médium par lequel s'exprime cet « un originaire » ; le moi lyrique, dès lors, ne saurait être lu comme l'expression directe et personnelle de l'individu qu'est le poète¹¹⁸⁹.

La prise de conscience de la nécessaire objectivation de la poésie a conduit à charger l'instance qui dit *je* dans le poème d'une autre valeur. L'apport de Nietzsche est éclairant, à travers le *je* parle le monde et par extension l'humain. Henri Meschonnic va dans ce sens en affirmant la position d'Apollinaire :

La poésie d'Apollinaire est une poésie du moi dans le monde, un monde qui a une géographie (des noms de villes, des noms de rues) variée, vécue comme dans *Zone* ou rêvée comme dans *Annie*, géographie allusive de chanson populaire qui donne une confiance et en fait le bien de tous (*celle que j'ai perdue L'année dernière en Allemagne*), c'est aussi une poésie qui se situe dans l'histoire¹¹⁹⁰.

¹¹⁸⁸ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 entre décadentisme et modernité*, op. cit., p. 73.

¹¹⁸⁹ Bertrand Darbeau, *Poésie : Anthologie et lyrisme*, op. cit., pp. 78, 79.

¹¹⁹⁰ Henri Meschonnic, *Pour la poétique. III, Une parole écriture*, op. cit., p. 60.

La poésie du « moi dans le monde » représente à la fois le *moi* dans un principe d'inclusion et le *je* poétique qui s'est construit et est devenu monde. Il s'agit d'un paradoxe à dépasser.

L'aspiration à relier le *moi* au monde révèle la volonté de recréer dans l'unité du cosmos, l'unité du *je* poétique en proie aux doutes, au risque de fragmentation que nous avons pu observer à plusieurs reprises.

La thématique de l'univers dans les œuvres poétiques révèle le désir d'une fusion du *moi* poétique dans le tout de l'univers. L'étoile figure ce rêve d'élévation. Gaston Bachelard relie les étoiles au regard :

La lumière douce et brillante des étoiles provoque aussi une des rêveries les plus constantes, les plus régulières : la rêverie du regard. On peut en résumer tous les aspects en une seule fois : *dans le règne de l'imagination, tout ce qui brille est un regard*. Notre besoin de tutoyer est si grand, la contemplation est si naturellement une confidence que tout ce que nous regardons d'un regard passionné, dans la détresse ou le désir, nous renvoie à un regard intime, un regard de compassion ou d'amour. Et quand, dans le ciel anonyme, nous fixons une étoile, elle devient *notre* étoile, elle scintille pour nous, son feu s'entoure d'un peu de larme, une vie aérienne vient soulager en nous les peines de la terre. Il semble alors que l'étoile vienne à nous. En vain la raison nous répète qu'elle est perdue dans l'immensité : un rêve d'intimité la rapproche de notre cœur. La nuit nous isole de la terre, mais elle nous rend les rêves de la solidarité aérienne. Une psychologie de l'étoile et une cosmologie du regard pourraient se développer en de longues réciproques. [...]

Le monde des étoiles touche notre âme : c'est un monde du regard¹¹⁹¹.

Le « monde des étoiles » reflète cette aspiration à l'élévation plus encore qu'une observation contemplative car l'évocation de l'étoile induit une dynamique et une verticalité dans le poème suggérées, selon Bachelard, par la tension qui relie le regard à l'étoile. Apollinaire emploie fréquemment ce thème comme le suggère Laurence Campa :

Le décalage dans la disposition typographique concourt repousser à l'infini les limites de l'horizon pour projeter le poète dans le cosmos. Tel est aussi le sens des métaphores de l'artillerie qui projettent le poète dans le ciel, hors de la douloureuse réalité, pour l'arracher à la terre dévoreuse d'homme.

L'omniprésence de la thématique stellaire, ancienne et récurrente chez Apollinaire, prend dans ce cadre un nouveau sens. L'étoile, qui représente Lou, l'ailleurs absolu et le guide du poète perdu dans un monde hostile, évolue constamment. Dans un premier temps, le poète dit à Lou qu'il contemple « au ciel constellé » leurs « étoiles jumelles ». Les yeux de Lou deviennent des étoiles qui brillent au ciel : « J'ai ton regard là-haut en clignements d'étoiles » (XXV). Au front, Lou reste l'étoile du poète. Mais il s'opère une fusion entre le ciel et la terre :

Les vers luisants brillent cette nuit autour de moi

Comme si la prairie était le miroir du ciel Étoilé

Et justement un ver luisant palpite

Sous l'Étoile nommée Lou (L)

Dans « Lou mon étoile » (LVI), le poète, dans une rêverie nocturne qui abolit le temps, suit un itinéraire sidéral fantasmagorique. Une fois de retour sur terre, il est lui-même allégé et métamorphosé :

[...].

Les voyages sidéraux d'Apollinaire ne valent pas pour eux-mêmes : ils aident le poète à vivre et à créer ici-bas, avec les réalités et les moyens terrestres, et à réaliser son désir d'ubiquité¹¹⁹².

¹¹⁹¹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 238, 239.

¹¹⁹² Laurence Campa, *Poèmes à Lou de Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 142, 143.

Le ciel étoilé constitue un espace vierge, à même d'assurer un phénomène de transfert par projection. Cet espace dans son immensité accueille l'imaginaire amoureux quand Apollinaire assimile les yeux de Lou aux étoiles mais évoque aussi la réalité de la guerre comme le souligne Mario Richter, car les étoiles sont « l'image des soldats morts et celle des yeux de la femme¹¹⁹³ ». La richesse de cette thématique est suggérée par le processus métaphorique qui fait des étoiles le comparant de plusieurs comparés et qui démultiplie les significations. Plus encore les étoiles manifestent conjointement l'absence et la présence. La présence observable et réelle ouvre la perspective d'actualiser l'absence désespérante comme une forme d'hommage mémoriel. Henri Meschonnic parle d'analogie :

L'amour chez Apollinaire tend à l'illimité. Les étoiles ne sont pas ici un accessoire poétique. Le « Nous avons tant grandi que beaucoup pourraient confondre nos yeux et les étoiles », n'est pas une figure. Le monde entier participe à l'amour [exemple *Poèmes à Lou*, VIII, note]. L'amour et les espaces sidéraux sont liés par une analogie fondamentale, dans le refrain du *Mal-Aimé*. Les étoiles lui donnent ses dimensions cosmiques :

L'amour qui emplit ainsi que la lumière

Tout le solide espace entre les étoiles et les planètes [*Sanglots, Il y a*]

Notre amour est réglé par les calmes étoiles

On retrouve là le rôle du point d'orgue du mot *étoile* dans le triple vers terminal de la *Comédie* de Dante, non par jeu littéraire ni réminiscence mais par une nécessité d'absolu qui rejoint la pensée médiévale, impliquant un idéalisme érotique [...]¹¹⁹⁴.

On retrouve le processus de l'écriture dans cette manière d'écrire un espace vierge, par un fonctionnement d'écran de projection propice aux rêves, Étienne-Alain Hubert voit justement le ciel comme : « un écran, un miroir immatériel où sont projetés des spectacles¹¹⁹⁵ ».

Chez Cendrars l'espace stellaire a aussi une grande importance. L'étoile revêt plusieurs significations. Elle guide le voyageur comme l'analyse Pierre-François Mettan 104 à partir d'*Inédits secrets* :

Signalons également un autre motif qui donne son unité au texte et qui accompagne toute la traversée de l'océan, celui de l'étoile. [dans *Mon voyage en Amérique*]. Présence purement imaginaire d'abord, « astre noir » qui « flamboie à l'horizon des mers » (*IS*, 163), l'étoile, humble *stella maris*, se matérialise comme une présence discrète qui accompagne le voyageur [...].

Enfin, le ciel déverse une pluie d'étoiles au moment de l'arrivée à New York¹¹⁹⁶.

Cette présence rassurante des étoiles assure un lien tenu avec l'espace terrestre qui rappelle la notion de verticalité chez Cendrars, l'envie du voyage-évasion se trouve confortée par cette

¹¹⁹³ Mario richter, « La nuit d'avril 1915 », dans Claude Debon (dir.), *L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Stavelot, Calliopées, 2006, p. 140.

¹¹⁹⁴ Henri Meschonnic, « Illuminé au milieu d'ombres », dans *Apollinaire*, Revue Europe, 451-452, nov. déc. 1966, p. 151, 152.

¹¹⁹⁵ Étienne-Alain Hubert, « Images-mirages chez Apollinaire », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures contemporaines », 1996, p. 240.

¹¹⁹⁶ Pierre-François Mettan, « Les Pâques ou la banale violence du réel », dans *Violence et sacré*, Continent Cendrars numéro 12, Paris, Champion, 2006, p. 183.

représentation de l'étoile protectrice qui accompagne Cendrars tout au long du voyage. L'étoile assure la continuité d'un monde frappé par le morcellement, entre les itinéraires complexes, la multiplicité des lieux accentuée par le voyage et l'inquiétude pour le danger du voyage. On retrouvera le pouvoir de l'étoile, quand Cendrars imaginera sa main coupée devenue l'étoile Orion, absente et présente par cette incarnation. Cendrars voit l'illustration de sa faculté de rêver dans l'univers cosmique, avoir accès à l'immensité d'un univers à découvrir et à écrire. Jacqueline Chadourne l'analyse ainsi : « Dès son entrée en poésie, le rêve cosmique s'est engagé pour Cendrars non comme un état d'âme mais comme une lutte, comme un “cosmodrame”, au sens où Gaston Bachelard entend le mot dans “Introduction à la dynamique du paysage” [...] ¹¹⁹⁷ ». Le *je* poétique naîtra de cette fusion avec l'univers, qui ne représente pas qu'un simple décor.

Maïakovski, comme Apollinaire et Cendrars, utilise aussi le thème des étoiles, Roman Jakobson le montre : « Le thème de l'affirmation de l'irrationnel se présente chez Maïakovski sous des aspects différents. Chacune de ces images émerge à plusieurs reprises dans son œuvre. [...] (“Mais si on allume les étoiles, c'est que quelqu'un en a besoin !”) ¹¹⁹⁸ ». Il montre l'alliance de cette thématique avec celle du fantastique. Précisément Maïakovski déploie l'hyperbolique de son imaginaire dans une verticalité qui l'amène à fondre le *je* poétique dans le cosmos, parfois trop petit pour l'expression lyrique des sentiments. Angelo Maria Ripellino montre une scène cosmique :

Maïakovski traite l'univers d'égal à égal, il évolue sur une scène cosmique ; qu'il se pose en apôtre de l'humanité souffrante ou qu'il explore les bas-fonds des villes modernes, son cri résonne toujours au-delà des limites de la terre, dans l'immensité de l'espace. Cette impudence fracassante a pour autant un revers : un sentiment de solitude, d'irritation nerveuse, de désarroi ¹¹⁹⁹.

Maïakovski emploie ces images comme possibilité de projeter hors d'un décor trop petit, trop étroit le caractère insupportable de la souffrance humaine et du quotidien intolérable. Il n'y a pas de décor assez « grand » pour contenir et recevoir l'expression du cri poétique de Maïakovski. Jean-Claude Lanne étudie l'utopie futurienne :

L'Univers est la scène où se joue le drame, où se donne le « mystère » amoureux maïakovskien : la lutte entre cette force qui va et qui veut l'absolu, tout de suite, sans délai, et tout ceux qui entravent l'impétueuse, l'héroïque charge du sentiment lyrique, la poussée de la création poétique, à savoir l'amour institutionnalisé, les habitudes et les automatismes du cœur et du langage, les convenances et les conventions des mœurs de l'État bourgeois et soviétique. Quand cet élan créateur rencontre l'obstacle du *byt*, c'est l'explosion simultanée d'une révolte personnelle spirituelle et d'une révolution sociale, collective, qui pulvérise le

¹¹⁹⁷ Jacqueline Chadourne, *Blaise Cendrars : Poète du Cosmos*, op. cit., p. 141.

¹¹⁹⁸ Roman Jakobson, *La génération qui a gaspillé ses poètes*, op. cit., p. 28.

¹¹⁹⁹ Angelo Maria Ripellino, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, op. cit., p. 29. Angelo Maria Ripellino ajoute :

« Dans ce décor cosmique passe des motifs d'ironie blasphématoire. Ce sont les premières manifestations de la lutte contre Dieu, qui sera un thème majeur de l'œuvre de Maïakovski [...] » *Ibid.*, p. 59.

langage, perturbe les canons traditionnels, bouscule les genres établis et abat l'ancien régime politique [...]¹²⁰⁰.

Maïakovski établit donc un lyrisme cosmique universel où le *moi* ne se fond pas mais s'élargit au Tout.

Le thème de l'univers, du ciel et des étoiles revient fréquemment dans les œuvres poétiques de Cendrars, Maïakovski et Apollinaire. L'espace terrestre n'est pas exclusivement le cadre des décors d'inspiration poétique. Le contact avec le sol et la « rugosité du réel » n'empêchent pas de s'intéresser à un espace céleste qui représente le support d'images.

Cendrars illustre cet aspect-là dans le poème :

Et les chapeaux des femmes qui passent sont des comètes dans l'incendie du soir (19PO70).

L'ensemble de la description du décor urbain est imprégné de jeux de lumière. Cendrars pose un parallèle entre le plan terrestre et le plan céleste en les associant dans des métaphores. Le poète dirige le regard en l'ouvrant vers le ciel, source d'inspiration et de création d'un imaginaire personnel. Il crée un mouvement ascendant d'élévation et également descendant :

Quand par devant
Les hommes sont
Longs
Noirs
Tristes
Et fument, cheminées d'usine. (19PO71),

tout en gardant un plan le plus large possible qui inclut les cheminées d'usines et le ciel. Ciel et terre se confondent dans l'imaginaire du poète et se mêlent. L'évocation du ciel permet le rêve :

Dans les dragues
A travers l'accordéon du ciel et des voix télescopées (19PO89).

Le choix d'écrire un poème sans image est contredit par la métaphore de « l'accordéon du ciel ». Le ciel représenté graphiquement par l'instrument de musique est bien un outil d'écriture et de création imagière. Le rêve, selon Cendrars, se projette dans l'espace céleste :

Le soir
La place de l'Etoile montera au ciel
Le Dôme des Invalides chantera sur Paris comme une immense cloche d'or (GL107).

Le nom propre imagé de l'Étoile rejoint la réalité dans un effet d'élan qui élève l'individu attiré irrésistiblement par le spectacle des étoiles. De plus la solitude éprouvée lors de la déambulation dans Paris provoque une création d'images qui montrent cette fascination. La

¹²⁰⁰ Jean-Claude Lanne, « L'utopie futurienne chez Xlebnikov et Majakovskij », dans Catherine Depretto-Genty (dir.), *Figures de Majakovskij, Revue des études slaves*, Paris, Institut d'études slaves, Tome 68, fasc. 2, 1996, pp 235, 236.

Voie lactée et les étoiles sont personnifiées, compagnes fatales. Le contexte de guerre et la quête du poète posent ce décor personnifié comme écrasant et inquiétant. L'esprit du poète fabrique des chimères, expression de son mal-être, qu'il incarne dans les éléments célestes. Le décor céleste prend une importance grandissante. Sa présence se fait plus affirmée comme dans les *Feuilles de route* :

Atmosphère chaude
On ne sait pas comment cela s'est passé et comment définir la chose
Mais tout monte d'un degré de tonalité
Le soir j'en avais la preuve par quatre
Le ciel était maintenant pur
Le soleil couchant comme une roue
La pleine lune comme une autre roue
Et les étoiles plus grandes (FR I. Le Formose 193).

Les étoiles « agrandies » occultent l'espace terrestre et la mer ce qui permet au poète un détachement terrestre et une évasion.

Pour Maïakovski le motif des étoiles et l'univers constituent un réservoir d'images pour la création de métaphores et de personnifications. Il propose ainsi un regard onirique sur le monde. Les poèmes de Maïakovski mettent en scène le monde moderne et la ville transfigurée par un regard qui poétise le réel :

Les étoiles qui se lèvent
y appuient
leurs pieds légers. (V12-30 Matin 69)

La personnification des éléments du décor, en particulier des étoiles liées à la ville, insuffle une animation aux éléments figés. Maïakovski, pourrait-on dire, crée une forme d'animisme urbain. Le spectacle de la personnification des étoiles qui « appuient leurs pieds » occulte une partie de la réalité, qui pourrait être ici le reflet des étoiles sur les fenêtres. Ainsi Maïakovski pose son regard sur les choses et donne à lire sa vision du monde tel qu'il est. On retrouve une évocation des étoiles dans une mise en scène de la femme aimée :

Derrière son équipage
s'étire bruyamment la foule bigarrée des constellations. (V12-30 quelques mots... 95)

L'« amante aux cheveux roux » se voit dotée d'accessoires métaphorisés à l'aide d'éléments très triviaux de la ville et d'une aura lumineuse constituée des constellations ramenées à une simple pacotille. De même Maïakovski utilise l'image des comètes associée aux femmes aimées :

Fige-toi, colère !
Sur le bûcher des constellations enflammées
je ne permettrai pas que l'on fasse monter ma vieille mère
ensauvagée. (V12-30 Nous autres 111)

On peut lire une certaine fantaisie verbale, de l'humour dans ces images comme :

C'est sans doute dieu
qui avec une merveilleuse
cuiller en argent
remue la bouillabaisse des étoiles. (V12-30 Clair de lune281),

et même la violence dans le contexte de la guerre. Cette poétisation du réel traduit l'expression d'une sensibilité qui projette une gamme large de sentiments comme la provocation, l'ironie, l'humour ou encore le désespoir :

La nuit a imposé le ciel de son offrande étoilée
en de telles heures on se lève pour parler
aux siècles à l'histoire à toute la création (V12-30 541).

Ces derniers vers reprennent l'image des étoiles mais par un mouvement ascendant par comparaison avec la rivière dans un système d'inversion. Cette fois le poète observe le ciel et prend le comparant terrestre pour le qualifier.

Apollinaire utilise également le motif des étoiles comme source d'images. Les étoiles représentent des points lumineux qu'il associe aux yeux des femmes :

Et je marche Je fuis ô nuit Lilith ulule
Et clame vainement et je vois de grands yeux
S'ouvrir tragiquement O nuit je vois tes cieux
S'étoiler calmement de splendides pilules

Un squelette de reine innocente et pendu
A un long fil d'étoile en désespoir sévère (ALC L'ermite102),
La ville est métallique et c'est la seule étoile
Noyée dans tes yeux bleus
Quand les tramways roulaient jaillissaient des feux pâles
Sur des oiseaux galeux (ALC Un soir126).

Les yeux de la femme laissent une traînée de lumière attirante pour le regard et se font souvent le miroir des lumières du décor urbain. Apollinaire s'appuie sur ce référent pour créer des images métaphoriques qui traduisent une attirance dans l'observation d'un spectacle stellaire. Dans le contexte de la guerre, les fusées sont assimilées à des étoiles :

Le glaive antique de la Marseillaise de Rude
S'est changé en constellation
Il combat pour nous au ciel (CALL CASE D'ARMONS231),
C'est aussi l'apothéose quotidienne de toutes mes Bérénice dont les chevelures sont
[devenues des Comètes
Ces danseuses surdorées appartiennent à tous les temps et à toutes les races
Elles accouchent brusquement d'enfants qui n'ont que le temps de mourir (CALL OBUS
COULEUR DE LUNE271).

Les images montrent de l'admiration, car elles transfigurent les dangereuses explosions en magnificences lumineuses. Mais si les fusées sont comme des étoiles, dans un mouvement métaphorique inverse, les étoiles sont comme des soldats morts. Les étoiles sont le vecteur de

l'imaginaire du poète. Elles véhiculent ici une idée de mort tout en révélant la fascination de celui qui regarde et qui se met en scène :

Je buvais à pleins verres les étoiles
Étoiles de l'éveil je n'en connais aucune (ALC Les fiançailles129).

La métaphore « [boire] les étoiles » suggère une qualité d'observateur avide de découvertes mais le ton du poème est pessimiste car le monde est décevant et la crainte du temps qui passe s'exprime également par cette image :

Jusqu'à l'aube ont guette de loin avidement
Des cadavres de jours rongés par les étoiles
Parmi le bruit des flots et les derniers serments (ALC L'émigrant de Landor road106).

Le motif des étoiles révèle la sensibilité du poète et l'ouverture vers son imaginaire.

Espace de découverte du support de l'imaginaire, le ciel offre un lieu pour un épanchement des sentiments, provoque une libération de l'intime.

Cendrars trouve dans le spectacle d'une nuit étoilée, la possibilité de se retrouver seul et de méditer :

Je songeais distraitement à Paris
Et chaque étoile du ciel était remplacée parfois par un visage connu (FR I. Le Formose215).

L'envahissement du champ de vision par les étoiles provoque en retour un investissement personnel :

NUITS ETOILÉES

Je passe la plus grande partie de la nuit sur le pont
Les étoiles familières de nos latitudes penchent penchent sur le ciel
L'étoile Polaire descend de plus en plus sur l'horizon nord
Orion — ma constellation — est au zénith
La Voie Lactée comme une fente lumineuse s'élargit chaque nuit
Le Chariot est une petite brume
Le sud est de plus en plus noir devant nous
Et j'attends avec impatience l'apparition de la Croix du Sud à l'est
Pour me faire patienter Venus à double de grandeur et quintuplé d'éclat comme la lune elle
[fait une traînée sur la mer
Cette nuit j'ai vu tomber un bolide (FR I. Le Formose204),
C'est mon étoile
Elle a la forme d'une main
C'est ma main montée au ciel
Durant toute la guerre je voyais Orion par un créneau
Quand les Zeppelins venaient bombarder Paris ils venaient toujours d'Orion
Aujourd'hui je l'ai au-dessus de ma tête
Le grand mat perce la paume de cette main qui doit souffrir
Comme ma main coupée me fait souffrir percée qu'elle est par un dard continu (FR I. Le Formose207).

L'utilisation de possessifs, la précision quasi documentaire de la carte du ciel révèlent une appropriation symbolique qui trouve son sens dans l'inscription de la main perdue au ciel comme l'étoile Orion qui fixe éternellement la perte d'une partie de lui et l'avènement d'une

nouvelle période de sa vie. Le ciel investi de la sensibilité du poète est observé et témoin de la vie du poète. Celui-ci s'imprègne de ce paysage pour amener l'acte d'écrire. Dans la *Prose du Transsibérien* le ciel montrait déjà un espace investi de l'inquiétude :

Dans les déchirures du ciel les locomotives en furie S'enfuient
Et dans les trous
Les roues vertigineuses les bouches les voix (PR25).

Les images de chute et de déchirure laissaient voir une misère et une souffrance bien terrestre jusqu'à ce que le ciel et la terre se confondent. Enfin le ciel est le miroir de la confusion qui règne sur terre :

Soleils lunes étoiles
Mondes apocalyptiques
Vous avez encore tous un beau rôle à jouer (Pa61).

Il renvoie des images d'apocalypse, de destruction et incarne une certaine forme de violence qui révèle une angoisse fondamentale de perte de sens.

On perçoit aisément que l'évocation du ciel et des étoiles, qui sert à Maïakovski à projeter des sentiments, est un terrain assez grand pour l'expression de l'intime dans ce qu'il a de plus étouffant et insupportable comme le montre le poème suivant :

Écoutez !
Si on allume les étoiles,
c'est que quelqu'un en a besoin.
C'est que quelqu'un veut qu'elles soient,
C'est que quelqu'un appelle perles ces crachats.
[...]
Écoutez
si on allume
les étoiles,
c'est que quelqu'un en a besoin.
C'est qu'il est indispensable que chaque soir
au dessus des toits
s'allume au moins une étoile ! (V12-30 Écoutez125, 127)

Les étoiles apparaissent comme des repères rassurants dans le ciel et des guides. Leur possible absence fait de l'homme un être incomplet. Le ton de la prière à Dieu tout-puissant de même que la répétition de « en tête et en fin de poème donne une tension dramatique au poème. Leur présence s'avère une nécessité vitale. Maïakovski y place une véritable charge émotionnelle, le ciel offre un champ d'observation. Ceci rappelle le goût de Cendrars pour l'observation des étoiles, comme possibilité de méditation. Maïakovski va plus loin. Le motif des étoiles personnifiées permet d'exprimer toute la force des sentiments du poète. L'émotion de la déclaration de guerre suggère :

Du ciel déchiré par le dard des baïonnettes
les larmes des étoiles pleuvaient doucement comme de la farine
à travers un tamis
et la pitié écrasée sous les semelles piaillait :

« Ah, laissez moi, laissez moi, laissez moi » (V12-30 La guerre est déclarée¹³⁵).

Les étoiles font partie du conflit. Elles témoignent de la violence qui entre dans la vision dénonciatrice du poète qui ressent douloureusement les événements politiques. Sur le plan personnel, il projette également la douleur du mal-aimé :

Moi
si je hurlais de toute la puissance
de ma voix énorme,
les comètes tordraient leurs bras brûlants
et se jetteraient en bas de désespoir. (V12-30 L'auteur qui s'aime...³⁰³).

La personnification des étoiles autorise une incarnation de la douleur du poète devant l'insupportable indifférence de la femme aimée et le rejet dont il est la victime. C'est l'expression de la rage qui occupe ses vers et l'univers n'est pas assez grand pour contenir une telle souffrance comme en témoignent les vers :

Un grand silence.
L'univers dort :
il a posé sur sa patte
une immense oreille grouillante d'étoiles. (PO1-NP113),
Immensité,
recueillie à nouveau
dans ton sein
le vagabond !
Mais vers quel ciel maintenant ?
vers quelle étoile aller ?
Sous moi,
le monde
et son millier d'églises
ont entonné
le requiem. (PO1-H265)

Les questions posées au final et ses réponses révèlent un délire poétique qui achève le parcours du poète en tragédie dans une perspective toujours la même : la recherche d'un secours et d'une compréhension.

Comme pour Cendrars et Maïakovski, l'évocation des étoiles chez Apollinaire permet un épanchement de la sensibilité et en particulier d'un lyrisme amoureux. Les étoiles désignent les fausses femmes. L'image des étoiles transpose l'amour décevant et malheureux. Elle fixe le souvenir mélancolique par la place qu'elle occupe dans le ciel toujours visible par le poète observateur. Le nom « étoile » permet aussi de désigner Lou, la femme aimée absente dans le contexte de la guerre. Assimiler Lou à une étoile revient à la garder présente même lorsque la jeune femme s'éloigne de lui et même lorsque le soldat doit se déplacer. Enfin la guerre provoque chez Apollinaire une souffrance qu'il projette dans l'image des étoiles :

Je t'aime tes mains et mes souvenirs
Font sonner à toute heure une heureuse fanfare
Des soleils tour à tour se prennent à hennir

Nous sommes les bat-flanc sur qui ruent les étoiles (PL380),
Le ciel est étoilé par les obus des Boches (CALL CASE D'ARMONS243).

Ceci réactive la douleur et la mélancolie notamment devant la disparition des amis. Le regard du poète trouve symboliquement dans l'espace céleste la vision d'un monde à naître :

Et je cherche au ciel constellé
Où sont nos étoiles jumelles
Mon destin au tien est mêlé
Mais nos étoiles où sont-elles
O ciel mon joli champ de blé (PL398).

Le poète est une sorte de déchiffreur du monde et de son sens. Le ciel est un espace investi d'une sensibilité, il sert de miroir pour le monde.

L'évocation des étoiles traduit de la part des artistes une volonté de s'élever. L'engouement pour la modernité que représente la tour Eiffel s'illustre par des métaphores liées au ciel :

Les arcencielesques dissonances de la Tour dans sa télégraphie sans fil
[...]
C'est idiot quand tous les astrologues cambriolent les étoiles.
On n'y voit plus
J'interroge le ciel
L'Institut Météorologique annonce du mauvais temps (19PO79).

La tour établit un lien entre la terre et le ciel, offre un rêve par un effet de grandissement, elle atteint le ciel. Le poète par ces images porte un regard élevé sur la modernité. De même, le ciel sert de référence à une évocation des artistes :

Tout ce qui fuit, saille avance dans la profondeur
Les étoiles creusent le ciel (19PO76).

Les étoiles appartiennent à une gamme d'images, le poète donne la clé pour apprendre à regarder différemment le monde. Le point de vue qu'offre le ciel, par cette élévation, révèle la multiplicité du monde protéiforme et sa confusion. L'énumération des étoiles dessine une carte géographique, miroir de la terre, projection de l'envie de découvrir le monde comme un voyage imaginaire. Mais le pessimisme de Cendrars se lit également dans un mouvement de chute :

Le ciel s'étoile d'avions boches, d'obus, de croix, de fusées, (ACM129).

Cendrars exprime, dans cette chute, un renversement, un échec de l'idéal poétique mouvement descendant que véhiculent les étoiles.

Maïakovski pose précisément le rapport poétique entre le ciel et les étoiles et l'art. Il se place lui-même dans le poème *L'Homme* au ciel après une ascension similaire à celle du Christ. Par une fantasmagorie, il laisse libre cours à son imaginaire, proposant une vision du

monde selon un point de vue original et symbolique du statut de l'artiste. Il préconise donc une élévation du poème. Par un effet d'alchimie, le poème acquiert un statut de supériorité, sa mission étant de toucher le lecteur par le même principe élévation :

Rebrodez à nouveau le ciel,
imaginez et exposez de nouvelles étoiles
afin qu'égratignant furieusement les toits
les âmes des artistes grimpent au ciel. (V12-30 Eh !233),

s'établit comme guide spirituel pour apporter une création neuve. Maïakovski lance ainsi cette prière à la Grande Ourse :

Voyez, le ciel s'ennuie avec ses étoiles !
Nous tresserons nos chansons sans lui.
Eh toi, la Grande Ourse, exige
qu'on nous prenne au ciel tout vivants ! (V12-30 Notre marche341)

L'ascension des poètes s'apparente au parcours christique dépouillé de toute religiosité et de toute mièvrerie. Maïakovski ne verse pas dans des clichés poétiques. Ce sont des poètes bien vivants qui parlent à des gens bien vivants aussi. L'élévation crée un destin à part. Un goût pour le rêve et l'ouverture procurée par l'imaginaire se lit dans cette formule révélatrice d'une personnalité et de son hyperbolisme dans un espace sans limite. Le poète va jusqu'à se représenter en comète aspirant à voir un monde renouvelé et différent :

Tantôt je m'étire en arc-en-ciel,
tantôt je me tords en chevelure de comète.
Pourquoi ce jeu aux formes arquées,
quelle angoisse cache-t-il en ses franges ? (PO1-H251)

grâce à cette vision grandiose et supérieure qu'il propose.

Apollinaire exprime symboliquement dans l'image des étoiles son pouvoir de visionnaire :

Et les astres qui ont saigné
Ne sont que des têtes de femmes (ALC Le brasier108).

Les astres, métaphores de l'avenir, éléments féminins, sont unies à une représentation masculine comme représentation de la naissance d'une nouvelle ère. Apollinaire exprime ici son pouvoir de prophète, annonciateur des temps à venir, il réclame un point de vue élevé que l'on retrouve dans l'image des étoiles. À cela s'ajoute le pouvoir créateur qu'Apollinaire incarne encore dans les étoiles :

Leurs yeux étoiles bestiales
Éclairent ma compassion
Qu'importe ma sagesse égale
Celle des constellations
Car c'est moi seul nuit qui t'étoile (ALC Lul de Faltenin 97).

Le poète prend en charge l'action métaphorique « d'étoile[r] », de même il instaure une descente dans les grottes comme une catabase qui fait de lui une représentation d'Orphée. Le statut du poète procure une élévation, c'est un être choisi :

Les sapins en bonnets pointus
De longues robes revêtues
Comme des astrologues
Saluent leurs frères abattus
Les bateaux qui sur le Rhin voguent (ALC Rhénanes121).

La métaphore des sapins qui désignaient les poètes montrent une prédestination pour l'artiste à accéder au rang d'un astre comme on le perçoit :

Et je m'éloignerais m'illuminant au milieu d'ombres
Et d'alignements d'yeux des astres bien-aimés (ALC Cortège74).

L'élévation du poète s'accompagne d'une illumination. Le poète éclaire le monde de son regard. Enfin il exerce son art à la mesure de l'univers :

Mondes qui vous ressemblez et qui nous ressemblez
Je vous ai bus et ne fus pas désaltéré

Mais je connus dès lors quelle saveur a l'univers (ALC Vendémiaire153),
Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers
Sur le quai d'où je voyais l'onde couler et dormir les bédouins
Ecoutez-moi je suis le gosier de Paris
Et je boirai encore s'il me plaît l'univers (ALC Vendémiaire154).

Cette assimilation de l'univers donne une connaissance totale au poète, capable alors de surplomber le monde et de prédire l'avenir.

Le contact avec le sol n'exclut donc pas une élévation spirituelle, marque de la poésie. Les étoiles, comme motifs poétiques, symbolisent le désir d'inscrire le *je* dans l'univers. Plus encore le *je* s'identifie à l'univers lui-même en posant une définition du rôle du poète.

3. 3. 2. 3. L'homme de l'avenir.

Le rôle du poète a été défini à l'époque romantique comme celui d'un prophète comme le rappelle Jean-Michel Maulpoix :

Le romantisme, qui consacra le pouvoir spirituel du poète, fut aussi l'âge de la voix. Présente à l'origine comme au débouché de la création poétique, celle-ci est à la fois l'instance secrète qui inspire (la voix intérieure), l'instance qui débat (au sein de la méditation poétique qui n'est autre qu'une pensée parlante) et l'instance qui exprime, qui transfigure et qui diffuse (dans l'adresse du poète-mage ou du poète-prophète à la collectivité des hommes, ses semblables). Par la voix, le discours se lie à la subjectivité. Par elle aussi, il s'établit dans sa fonction « civilisatrice ».

Il convient de se rappeler que le sujet romantique est une entité paradoxale, complexe, problématique. Impliqué dans l'histoire, il se veut une créature terrestre, soucieuse de l'*ici* et du *maintenant*. Mais par ailleurs, il aspire à l'infini, à l'absolu, au céleste, à l'idéal¹²⁰¹.

Le poète s'assimile à un être désigné à la dimension messianique, la voix poétique joue le rôle de transmission et acquiert une universalité. Le poète apparaît comme détenteur de la voix et des voix :

Médiateur, tel est le poète-mage, poète-prophète, poète-visionnaire, placé comme « un écho sonore » à la proue d'un univers bruisant de voix dont il lui appartient de répercuter et traduire les propos. Ainsi fait-il office d'herméneute inspiré et de porte-parole. La circulation romantique voit peut-être définie comme une multiplication de médiations. La poésie fait alors figure de médiatrice essentielle. 391)

Jean-Louis Joubert montre le rôle de prophète du poète romantique :

La poésie, par elle-même, peut donc devenir un moyen de connaissance. Le romantisme européen, à travers de nombreux avatars, a transformé cette proposition en article de foi : le poète est un mage, un prophète, un voyant... Conception idéaliste et dualiste le plus souvent : le poète est celui qui a accès à un monde autre. Ou qui, exilé dans le monde matériel, conserve le souvenir du ciel antérieur¹²⁰².

Jean-Louis Joubert montre le poète romantique comme doté de pouvoirs extraordinaires qui font de lui « un individu supérieur ». Mais il pose la question : « Le poète dispose-t-il d'un autre pouvoir que celui du langage ? ». La poésie du XX^e siècle s'est détournée d'une image de prophète car les circonstances historiques ont amené à remettre en questions bien des certitudes pour se pencher sur elle-même en tant que langage, un langage qui relie le *moi* au monde. Jean-Louis Joubert affirme ainsi : « Les poètes nous apprennent à découvrir (ou inventer) le monde et nous-mêmes » dans une forme de « lyrisme universel¹²⁰³ ».

Les poètes Apollinaire, Cendrars et Maïakovski en quête d'expériences langagières essayent de déterminer la place du poète dans le monde du début du XX^e siècle qui est marqué, comme nous l'avons vu, par l'instabilité, le mouvement et la rupture qu'a provoqués la Grande Guerre. Comment trouver une place dans une époque riche de transformations ? Comment ne pas céder à la sclérosante définition figée du poète ? Cette aspiration à définir son propre rôle et déterminer sa place prend des formes différentes selon Apollinaire, Cendrars et Maïakovski.

Maïakovski place tout son espoir dans l'homme de demain qu'il annonce comme le montre Elsa Triolet : « pour la venue d'un homme nouveau qui n'aura ni nos tares, ni nos peines, pour que fleurisse une vie nouvelle, “ belle et surprenante ”¹²⁰⁴ ». Hors du quotidien décevant, Maïakovski cherche l'avènement messianique d'un homme qui prendrait en charge

¹²⁰¹ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 386.

¹²⁰² Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, op. cit., p. 35.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 36.

¹²⁰⁴ Vladimir Maïakovski, *Vers et proses*, op. cit., p. 74.

l'histoire et sa destinée. En effet Maïakovski se sent lié aux événements, il s'inscrit dans l'actualité, vit le présent de façon intense et ne peut accepter de voir l'esprit de petitesse envahir le présent et annuler tous ses efforts. Sa parole élançée dans l'univers s'avérerait vaine puisque Maïakovski transfigure ses idées comme le montre Angelo Maria Ripellino, il « transpos[ait] les petits problèmes de la réalité soviétique dans un paysage cosmique ¹²⁰⁵ ». Le parcours poétique créé par Maïakovski s'inscrit dans une vaste vision épique qu'il évoque dans la métaphore de l'odyssée :

Elle est pour toi
l'Iliade sanglante des révolutions,
pour toi l'Odyssée des années de famine. (PO2-150M393)

Maïakovski recherche une universalité dans la profération de sa parole. Il crée alors le « mythe ¹²⁰⁶ » de son propre martyr selon Jean-Michel Platier.

On retrouve un pareil questionnement chez Apollinaire qui prend conscience du rôle à part du poète. L'héritage romantique se lit dans cette volonté de s'établir en prophète, détenteur d'un message qu'il a déchiffré. Apollinaire voit, dans cette figure traditionnelle, l'expression même de sa quête esthétique, il cherche à exprimer un monde nouveau par une exploration du langage et de ses surprises, comme le montre Claude Debon qui analyse « le musicien de Saint-Merry » comme une figure de « poète viril ¹²⁰⁷ ». Le poète Orphée délivre un langage neuf et frappe par l'inédit de sa parole. Le poète renaît Orphée dans chaque pièce écrite. La parole se régénère à chaque profération.

Cendrars recherche dans son parcours cet avènement de l'homme nouveau comme le précise Michel Décaudin : « c'est pendant l'hiver 1912 – 1913 qu'il émerge ¹²⁰⁸ » dans le contact avec l'avant-garde artistique. Cendrars a vécu lui-même la quête de cet homme qu'il est, qui a décidé d'une rupture, le comput de son parcours de poète. Le « poète – prophète » du XX^e siècle s'annonce comme un Prométhée, voleur de feu moderne. Les différents visages d'Apollinaire le montrent comme le suggère Marie-Louise Lentengre :

La poésie apparaît donc comme un langage *agissant* dont la fonction, ainsi que nous l'avons déjà souligné, n'est pas de dévoilement mais d'accomplissement du réel. Le poète – prophète ne serait alors ni un voyant, ni un illuminé, ni même un alchimiste du Verbe, mais bien plutôt un magicien ou un sorcier ¹²⁰⁹.

Le poète est l'enchanteur, personnage fait d'illusions, de mensonges. Il est et n'est pas à la fois ce qu'il présente. Il n'y a plus de poésie subjective romantique mais la création d'un mythe du *moi*, un Christ moderne de nouvelles croyances. Apollinaire montre le retour à un

¹²⁰⁵ Angelo Maria Ripellino, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, op. cit., p. 128.

¹²⁰⁶ Jean-Michel Platier, *Le stylo en bandoulière : Maïakovski. Un idéal poétique*, op. cit., p. 71.

¹²⁰⁷ Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après la guerre, I, Calligrammes, Le poète et la guerre*, op. cit., p. 51.

¹²⁰⁸ Michel Décaudin, « De la difficulté d'être Blaise Cendrars », dans *Blaise Cendrars*, Revue Europe, n°566, juin 1976, p. 14.

¹²⁰⁹ Marie-Louise Lentengre, *Apollinaire : Le nouveau lyrisme*, op. cit., p. 79.

avant christianisme, à une croyance sauvage comme le montre Georges-Emmanuel Clancier à propos de Rimbaud :

« Voleur d'étincelle », nul ne l'est plus que Rimbaud, poète prométhéen : impatient de se libérer et de libérer l'homme de tous les préjugés, de toutes les insuffisances, de retrouver en lui une pureté sauvage égale à celle des éléments¹²¹⁰.

Il s'agit d'une polyphonie qui laisse émerger la voix une et à la fois multiple du poète comme le montre Laurent Fourcault : « une polyphonie sur tous les plans, patchwork étonnamment libre de voix, de tons, de références intégrées¹²¹¹ ». Le *je* poétique est plusieurs tout à la fois, il est le poète et une voix en marge, larron et voleur. Le *je* poétique est aussi la voix du monde comme l'affirme Ludmila Charles-Wurtz : « L'image du jet d'eau renvoie donc à l'écriture lyrique en acte, à la création poétique en tant qu'elle permet au sujet de sortir de soi pour faire corps avec l'infini du monde¹²¹² ». La parole est suspendue à la quête (échec ou réussite) d'un *moi* dans un monde sans transcendance possible et représenté dans sa finitude, son caractère mouvant et indicible qui n'existe que par la voix qui naît et renaît dans chaque poème et qui recrée le *je* poétique car comme le précise Bertrand Darbeau : « Malgré l'échec de sa quête, Orphée incarne la figure du Poète lyrique, dont l'art possède un pouvoir sans limite, celui d'enchanter le monde¹²¹³ ». Marie-Louise Lentengre évoque le poète prophète :

Merlin, comme figure du poète prophète, prépare l'avènement du sujet lyrique prométhéen qui se désigne lui-même comme voleur de feu et inventeur de techniques, poursuivant à travers le geste poétique son désir de connaissance objective d'une nature qu'il entend recréer afin de s'égaliser à la divinité. Ainsi que l'a bien vu Jean Burgos, c'est à partir du moment où la mainmise du poète se déplace, passant d'un objet strictement livresque à un objet de nature, afin de le soumettre aux mêmes procédés de transformation et de reconstruction, que le sujet lyrique commence à prendre tour à tour les masques d'Orphée, d'Amphion, de mercure, d'Hermès ou d'Apollon, qui renvoient tous au thème du poète-prophète. Ainsi, le mythe de la création fait dépendre d'une même intention et d'un même geste toutes les variations engendrant la mouvance du texte apollinarien, depuis *L'Enchanteur* jusqu'aux calligrammes¹²¹⁴.

Dans ce contexte de modernité et de remise en question de l'écriture et des moyens employés, les trois poètes s'interrogent sur la capacité à écrire et trouver un mode d'écriture en rupture avec ce qui a précédé ainsi qu'une place de créateur, « voleur de feu ».

La *Prose du Transsibérien* pour Cendrars est l'occasion de se confronter à l'écriture poétique. Il revient, en effet, sur ce constat désespérant :

Et j'étais déjà si mauvais poète
Que je ne savais pas aller jusqu'au bout. (PR19).

¹²¹⁰ Georges-Emmanuel Clancier, *Panorama de la poésie française de Rimbaud au Surréalisme*, op. cit., p. 14.

¹²¹¹ Laurent Fourcault, *Alcools Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 59.

¹²¹² Ludmila Charles-Wurtz, *La poésie lyrique*, op. cit., p. 180.

¹²¹³ Darbeau Bertrand, *Poésie : Anthologie et lyrisme*, op. cit., p. 36.

¹²¹⁴ Marie-Louise Lentengre, *Apollinaire : Le nouveau lyrisme*, op. cit., p. 83.

Le verbe être au passé renvoie cette autocritique dans le passé mais ressasse une forme d'impuissance qu'appuie la conjonction « et » en tête de vers. Ces vers font suite à la description de Moscou mais se termine par la conséquence :

Je ne savais pas aller jusqu'au bout. (PR19)

La description s'arrête sur un constat d'incapacité. La prose du transsibérien représente alors une poésie d'apprentissage. Le voyage en train devient métaphore d'un voyage dans l'écriture poétique. En effet, plus loin dans le voyage et le texte, il affirme :

Je reconnais tous les pays les yeux fermés à leur odeur
Et je reconnais tous les trains au bruit qu'ils font
[...]
En j'ai déchiffré tous les textes confus des roues et j'ai rassemblé les éléments épars d'une
violente beauté
Que je possède
Et qui me force (PR32).

Le passage du passé au présent de la parole et au présent de vérité générale nous montre l'expérience acquise par le poète créant ainsi un lien entre le passé et l'incertitude voire l'impatience et le présent de l'expérience. La quête d'une poésie moderne passe par un renoncement à des formes anciennes, trop usées. On le voit dans la description qu'il propose de la tour Eiffel :

Ô Tour Eiffel !
Je ne t'ai pas chaussée d'or
Je ne t'ai pas fait danser sur les dalles de cristal
Je ne t'ai pas vouée au Python comme une vierge de Carthage
Je ne t'ai pas revêtue du péplum de la Grèce
Je ne t'ai jamais fait divaguer dans l'enceinte des menhirs
Je ne t'ai pas nommée Tige de David ni Bois de la croix
Lignum Crucis (19PO67).

L'usage récurrent de la négation peut sembler paradoxal pour désigner un objet, or il semble ici proposer une réflexion sur l'écriture qui rejette une manière d'écrire convenue et attendue faite pour un hommage stéréotypé. La fin du poème est constituée de vers courts au rythme saccadé :

C'est toi qui à l'époque légendaire du peuple hébreu
Confondis la langue des hommes
Ô Babel ! (19PO68),

qui rappellent le style de la prose. De même il écrit :

Je suis un monsieur qui en des express fabuleux traverse les toujours mêmes Europes et
regarde découragé par la portière
Le paysage ne m'intéresse plus (19PO75),

pour clôturer son poème avec une forme de mélancolie. Ce caractère désabusé montre que la représentation du paysager est éculée. À la recherche d'une forme nouvelle de poésie, il

renonce à un caractère figuratif. On le voit aussi renoncer à une forme de poésie bâtie sur l'image :

Télégramme – poème copié dans *Paris - Midi* 80
Dépouillé
Premier poème sans métaphores
Sans images
Nouvelles
L'esprit nouveau (19PO89).

Il ironise avec humour sur la poésie assimilée à un numéro de cirque. Ainsi on perçoit chez Cendrars un questionnement complexe sur l'écriture et son renouvellement comme une constante. Il se place dans une attitude de rejet.

Maïakovski exprime cette attitude de rejet du passé et d'affirmation de modernité avec toute la provocation des années futuristes :

Et si aujourd'hui moi, le hun grossier,
je n'ai pas envie de faire devant vous des grimaces, alors
j'éclaterai de rire et joyeusement cracherai,
vous cracherai au visage
moi, qui les mots sans prix dilapide et galvaude. (V12-30 Voilà pour vous !117)

L'assurance contenue dans le futur employé semble démontrer que rien n'arrêtera le poète et surtout pas une forme de morale poétique. Tout entier projeté dans l'avenir, il va jusqu'à se confondre avec l'image poétique comme ici :

Et quand
enfin
dressé sur la cime des siècles
leur dernier jour se lèvera,
dans l'âme noire des assassins et des anarchistes
je m'allumerai en vision sanglante ! (V12-30 Pour tout ça245),

il va créer un tableau épique du conflit intrinsèquement vécu par le poète. C'est tout l'avenir que Maïakovski envisage de conquérir. En réfléchissant sur l'inspiration, il s'émancipe de Dieu et d'une forme de soumission à une poésie figée pour la création d'une parole poétique qui sera l'arme du combat à mener. Le poème *150 000 000* qui oppose, dans un tableau de la révolution, Wilson et Ivan, prend comme modèle poétique, la byline, le conte traditionnel russe. La confrontation entre le passé et le présent en matière d'écriture :

Camarade journaliste,
ne cherchez pas à savoir trop précisément
où a eu lieu cette bataille
et si elle a eu lieu un jour.
Dans ce chapitre
sont concentrées
des années de batailles réelles et imaginaires. (PO2-150M369),

Vous,
qu'on a fusillé sur les barricades de l'esprit
pour que les jours d'aujourd'hui soient chantés,

vous qui cherchiez à saisir l'avenir d'une oreille insatiable
peintres,
chanteurs,
poètes. (PO2-150M391),

Elle est pour toi
l'Iliade sanglante des révolutions,
pour toi l'Odyssée des années de famine. (PO2-150M393),

montre que l'avenir s'écrit par transposition poétique des combats dont le poète est témoin. La diffusion de la parole semble au cœur de la conception moderne de la poésie selon Maïakovski.

Pour Apollinaire le renoncement à la poésie traditionnelle ne se fait pas dans une rupture totale mais dans une atmosphère mélancolique :

Beaucoup de ces dieux ont péri
C'est sur eux que pleurent les saules
Le grand Pan l'amour Jésus-Christ
Sont bien morts et les chats miaulent
Dans la cour je pleure à Paris

Moi qui sais des lais pour les reines (ALC La chanson du Mal-Aimé50)

Il énumère des genres poétiques évoquant un passé révolu, détenteur d'un savoir mais la projection dans l'avenir se fait plus incertaine. Les souvenirs étant assez prégnants. De même les poèmes symbolistes comme « L'ermite » montrent une remise en question des croyances dans l'attitude de rejet. Dans « Le brasier » :

Voici le paquebot et ma vie renouvelée
Ses flammes sont immenses
Il n'y a plus rien de commun entre moi
Et ceux qui craignent des brûlures (ALC Le brasier109),
Et voici le spectacle
Et pour toujours je suis assis dans un fauteuil
Ma tête mes genoux mes coudes vain pentacle
Les flammes ont poussé sur moi comme des feuilles (ALC Le brasier110).

Le thème du feu primitif se dessine en symbole d'une poésie de l'avenir, régénérée et renouvelée. Le passé semble s'effacer comme il le précise :

Pardonnez-moi mon ignorance
Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers (ALC Les fiançailles132),
Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers
Comme dit Guillaume Apollinaire (PR30).

Ces vers sont cités par Cendrars. Apollinaire emploie lui aussi des tournures négatives rejetant une forme de poésie dépassée et ignorée pour une projection plus incertaine en l'avenir :

Et je souris des êtres que je n'ai pas créés
Mais si le temps venait où l'ombre enfin solide
Se multipliait en réalisant la diversité formelle de mon amour
J'admèrerais mon ouvrage (ALC Les fiançailles132).

Les interrogations de Cendrars expliquent la thématique constante de l'échec potentiel. Ces affirmations sur son aveu de défaillance : « mauvais poète », révèle une forme d'inquiétude toujours liée de façon sous-jacente. Il termine ainsi la prose du transsibérien par :

C'est par un soir de tristesse que j'ai écrit ce poème
En son honneur
La Petite Prostituée (PR34).

La récurrence de la « tristesse », ainsi que le choix de contextualiser l'écriture de ce poème dans une atmosphère, donne une couleur toute particulière à rebours à l'ensemble du texte, comme un bilan désabusé marqué d'un sentiment d'échec tenace. Il commence d'ailleurs le texte en marge de la prose de façon provocatrice par :

Je ne suis pas poète. Je suis libertin. Je n'ai aucune méthode de travail. J'ai un sexe. Je suis par trop sensible. Je ne sais pas parler objectivement de moi-même. (PR35),

et enchaîne par une série de phrases qui mettent en valeur le caractère instinctif de son écriture au détriment de la qualité recherchée par un « bon poète ».(34) Le poème met en valeur ce caractère double :

Je ne sais pas ouvrir les yeux ?
Bouche d'or
La poésie est en jeu. (19PO85)

La poésie est en jeu, le poète prend conscience de l'échec potentiel, de la possibilité que la poésie n'advienne pas au terme de la quête du poète. Ainsi il explore une forme de solitude contiguë à l'acte d'écrire qu'il expérimente d'une manière constante, dans *Les Pâques* d'abord, dans la *Prose du Transsibérien*, ou même la présence de Jeanne qui n'a pas « gobé une heure » ne suffit pas à combler le vide que le poète ressent. Dans le poème au cœur du monde, la solitude et le dépouillement sont volontairement recherchées :

Je travaille dans ma chambre nue, derrière une glace dépolie, (ACM128).

L'écriture ne trouvant de cadre que dans le vide de cette chambre d'hôtel, espace blanc qui laisse l'écriture s'opérer ou pas.

Si Maïakovski a toujours affirmé avec force sa croyance à une troisième révolution, celle de l'esprit, sa poésie est marquée d'une certaine incertitude comme celle de Cendrars. Le contexte lyrique malheureux est souvent l'une des causes de cette inquiétude :

Regardez :
j'arrache mon armure joujou,
moi,
le plus grand des Don Quichottes ! (V12-30 Pour tout ça237).

Les termes de comédie renvoient le poète au caractère factice du monde et de l'amour qui peut faire échouer la parole poétique. Une autre cause de doute réside dans la possibilité que le combat soit un échec :

Nous accueillons le nouveau frisson d'un nouveau jour
dans le délire de nouveaux doutes. (V12-30 La révolution³²⁵).

Comme le montre ce poème intitulé la « Révolution », c'est tout l'avenir qui est en jeu, l'efficacité de la parole poétique doit jouer un rôle primordial. De plus Maïakovski s'est heurté à des critiques qui remettaient en cause son travail et ses convictions, il l'exprime dans ces vers :

Que les historiens stupides, encouragés par les contemporains, écrivent s'ils le veulent : « Ce poète remarquable a vécu une existence ennuyeuse et sans intérêt. » (PO1-H213),

en se projetant dans l'avenir et en imaginant les propos des critiques futures, comme il le fera également pour le prologue d'*A pleine voix* en regardant avec recul la portée de son œuvre. Les querelles d'écoles ont alimenté cette inquiétude fondamentale de Maïakovski, comme le Proletkult. De fait comme Cendrars il éprouve une forme d'isolement :

Au-dessus du monde je me tiendrai :
comme un fauve
traqué. (V12-30 Pour tout ça²⁴³).

Le poète souvent incompris, dans sa lutte anxieuse pour transmettre sa parole, se fixe, comme épreuve, la solitude du créateur. La question qu'il pose :

Larme inutile coulant
de la joue mal rasée des places,
je suis peut-être le dernier poète. (PO1-VMT27),

réactive l'angoisse de l'inefficacité de la parole et de sa portée tout en montrant que cette solitude est une nécessité pour s'affirmer :

Mesdames Messieurs,
si vous voulez,
Maintenant va danser devant vous un remarquable poète. (PO1-VMT31).

Comme Cendrars et Maïakovski, Apollinaire développe et avec peut-être plus d'acuité l'angoisse due à l'incertitude de cet avenir en marche. Dans le bilan de « Zone », cette inquiétude prend la forme d'un mouvement inverse :

Les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours
Et tu recules aussi dans ta vie lentement (ALC Zone⁴²),

comme si l'expérience accumulée se révélait vaine. En cela il rejoint les propres préoccupations de Cendrars qui rejette l'expérience de ses voyages. Le savoir accumulé n'est qu'illusion et condamne la parole poétique à l'inaction. De même des questions comme :

Mon beau navire ô ma mémoire
Avons-nous assez navigué
Dans une onde mauvaise à boire
Avons-nous assez divagué
De la belle aube au triste soir (ALC La chanson du Mal-Aimé⁴⁷),

remettent en question un parcours personnel autant que poétique menant à un échec possible.

On le voit également à la tonalité pessimiste exprimée ainsi :

Je n'ai même plus pitié de moi
Et ne puis exprimer mon tourment de silence (ALC Les fiançailles130).

Peut-être peut-on lire une volonté de changer le monde pour un nouveau à créer. Le regard en arrière :

J'ai eu le courage de regarder en arrière
Les cadavres de mes jours
Marquent ma route et je les pleure (ALC Les fiançailles131),

s'avère être une nécessité pour une potentielle création nouvelle. La solitude est, comme pour Cendrars et Maïakovski, vécue comme une nécessité même si elle apporte de la souffrance. Dans le poème « Cortège », l'utilisation du futur montre cette différence affirmée avec les autres hommes :

Et je m'éloignerai m'illuminant au milieu d'ombres
Et d'alignements d'yeux des astres bien-aimés (ALC Cortège74).

Le risque encouru et assumé est celui d'une solitude et d'une exclusion douloureuse comme :

Mes amis m'ont enfin avoué leur mépris (ALC Les fiançailles129).

L'adverbe « enfin » sert de révélateur à la réalité, la suite du poème est très pessimiste, accumulant des images désolées de laideur :

Un ange a exterminé pendant que je dormais
Les agneaux les pasteurs des tristes bergeries (ALC Les fiançailles129).

On retrouve cette idée de solitude dans la figure d'Icare à la page 344 :

Je suis le seul qui pense dans l'immensité (*Il y a*344).

La création poétique moderne se définit alors dans un caractère aléatoire, soumis à une forme de hasard.

Cendrars mesure bien cette idée que le renoncement à une poésie traditionnelle est une nécessité mais aussi un risque comme :

Car je suis encore fort mauvais poète
Car l'univers me déborde
Car j'ai négligé de m'assurer contre les accidents de chemin de fer
Car je ne sais pas aller jusqu'au bout
Et j'ai peur.

J'ai peur (Pr30).

L'aveu d'impuissance qu'il exprime par cette série de vers de longueurs variées condamne la parole poétique à un échec. De même dans *Les Pâques*, le poète qui décrit son attitude :

Les rues se font désertes et deviennent plus noires.
Je chancelle comme un homme ivre sur les trottoirs. (Pâq10)

Il symbolise par là l'idée que la poésie peut se perdre, se dévoyer et s'anéantir. Le hasard et le destin, parfois malheureux, comme c'est le cas dans cet événement historique, provoque l'opportunité de l'écriture poétique. La poésie est donc en permanence en devenir. Cendrars le montre par son appétence pour la découverte et le monde :

J'avais faim
Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés et tous les verres
J'aurais voulu les boire et les casser (PR20),
J'ai soif
Nom de Dieu
De nom de Dieu
De nom de Dieu (Pa47).

L'assimilation de la volonté de découvrir le monde à des besoins instinctifs comme il l'a affirmé en marge du transsibérien place l'acte poétique dans une totale adéquation au monde découvert et arpenté et dans une attitude de désir chronique de l'absence qui se fera ou pas œuvre poétique. Enfin le poète se place dans la position d'un prophète moderne. Cendrars affirme, en effet, ses convictions dans des formules comme :

Tes menus
Sont la poésie nouvelle (Pa53),

en établissant un parallèle entre un discours utilitaire et la création poétique et en proposant un discours poétique qui s'attache à la trivialité de genres a priori non poétiques. La question-clé est celle d'une nouvelle langue à inventer. Dans la description de la tour Eiffel :

C'est toi qui à l'époque légendaire du peuple hébreu
Confondis la langue des hommes
Ô Babel ! (19PO68),

il s'appuie sur le mythe biblique de Babel pour symboliser la clé d'un nouvel art poétique qui prônerait l'ouverture et non l'enfermement du genre poétique dans des frontières trop restrictives. Le poète se présente alors comme un messie :

Le poète est venu
Verbe coloré (19PO78).

Le verbe coloré reprend cette forme de mixité recherchée.

La provocation futuriste est l'occasion pour Maïakovski de se pencher sur la création nouvelle et ses moyens. La projection dans l'avenir passe par la confrontation au monde

moderne dans son caractère aléatoire mais aussi à la découverte de nouvelles formes. On le voit assez bien dans la question finale :

J'ai lu l'appel de lèvres nouvelles.
Et vous
Pourriez-vous
Jouer un nocturne
Sur la flûte des gouttières ? (V12-30 Et vous, vous pourriez ?81)

Et les métaphores lancent un Art poétique provocateur qui associe créations à venir et monde moderne. Maïakovski se projette dans l'avenir comme l'expriment les métaphores du poème « Dérision » :

Je déploierai le cycle bariolé de mon imagination comme la queue d'un paon,
je livrerai mon âme à un essaim de rimes inconnues. (V12-30 Dérisions255)

Maïakovski se montre tout entier tendu vers la nouveauté qu'il perçoit mais qui reste à réaliser. Il s'agit d'une sorte de défi lancé à l'univers qu'il rapproche du travail ouvrier :

nous construisons
le monde de demain. (V12-30 Conversation avec mon contrôleur...491)

La période révolutionnaire et postrévolutionnaire fut riche de mouvements littéraires et de questionnements sur l'Art poétique. Sur le plan littéraire, la préoccupation principale de Maïakovski, comme on a pu le voir, réside dans la construction d'un avenir, vu comme une page blanche :

Regardez s'écouler les rangs des années à venir.
Secours les têtes par l'explosion des pensées,
dans le fracas de l'artillerie des cœurs,
monte du fond des temps
une autre révolution,
la troisième révolution,
celle de l'esprit. (PO3-4I59)

L'Art poétique ne va pas sans la contextualisation et l'expression poétique de la révolte et des combats. La troisième révolution étant l'objectif constant de Maïakovski :

Mais moi –
le propagandiste des jours futurs –
aujourd'hui je vous fais faire
ne serait-ce qu'un pas
vers eux. (PO4-PV295)

Il utilise le moyen de l'utopie pour lancer un message à ses contemporains. La poésie va au-delà du rôle de témoin d'une époque pour rendre le futur lisible à ses contemporains. Aussi, comme Cendrars, Maïakovski se fait le poète prophète moderne qui montre la voie à ses lecteurs :

Mais je ne serai ni condamné ni grondé ;
on tapissera de fleurs ma trace comme celle d'un prophète.

Ceux là avec leurs nez effondrés le savent :
je suis votre poète. (V12-30 Tout de même129),

Les temps légendaires
 sont passés.
Plus de chansons de geste,
 plus d'épopées –
 plus de bylines.
Comme un télégramme
 vole
 ma strophe ! (PO4-ÇVB313)

Une certaine mégalomanie esthétique provenant de la provocation futuriste ne manque pas de caractériser le propos de Maïakovski. Mais derrière l'apparence de la fantaisie, il ne cesse d'apporter un propos sérieux et d'entretenir un dialogue avec l'avenir :

Gens de l'avenir !
Qui êtes-vous ?
Moi, voilà :
je ne suis
tout entier,
que douleur et meurtrissure.
Et je vous lègue le verger de ma grande âme. (V12-32 Pour tout ça247)

Il se projette dans l'avenir, comme messenger des temps futurs qui transmet une parole à ses contemporains trop hermétiques à ses idées, comme on le voit :

Le vingtième siècle.
 Qui ressusciter ?
-Ce Maïakovski...
 Cherchons une figure plus saillante,
ce poète n'est pas assez beau. (PO3-SÇ233, 235),

Mais le poète
 ce qui l'intéresse
 c'est aussi
 ce qu'il y aura dans deux cents ans
ou
 même
 cent. (PO4-PB203)

Dans le poème *Vladimir Maïakovski tragédie*, il se met en scène dans la figure du poète prophète :

Je suis poète,
j'ai effacé la différence entre les visages des miens et ceux des autres. (PO1-VMT39).
J'irai au bout de cette errance
fatigué,
dans un dernier délire,
je jetterai votre larme
au sombre dieu des orages
près de la source des croyances sauvages. (PO1-VMT63),
Voilà pourquoi je suis monté au Golgotha des amphithéâtres

de Petrograd, de Moscou, d'Odessa et de Kiev
et il n'était personne qui ne criât :
« Crucifiez-le! » (PO1-NP89).

Dans *Mystère-Bouffe* il met en scène un substitut du Christ avec la figure de l'homme à la page 55, se confondant avec la figure christique. C'est une forme de voyance qu'il explore. Enfin dans le prologue de l'œuvre inachevée *A pleine voix*, dans sa dimension testamentaire, il affirme avec la même conviction la survivance d'une poésie résolument tournée vers l'avenir, manifestant la conviction inébranlable d'une mission par le jeu des métaphores :

Mon vers vous parviendra
par-dessus la crête des siècles
par-dessus la tête
des poètes et des gouvernements. (PO4-APV523).

La question de la reconnaissance reste le principal écueil de cette mission.

Apollinaire est donc comme Cendrars aux prises avec l'incertitude du monde moderne. Son caractère aléatoire ne lui échappe pas. En témoigne le poème « Le voyageur » à la page 78. Dans un dialogue avec lui-même comme dans « Zone », il opère une sorte de dédoublement mélancolique :

Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant (ALC Le voyageur78).

Toutes les questions évoquent le voyage, un départ sans retour, mais fait de regrets et de souvenirs que scandent, comme un refrain :

La vie est variable aussi bien que l'Euripe (ALC Le voyageur78).

Le départ est vécu comme une nécessité mais il génère une certaine inquiétude mélancolique. Cependant le poème « Vendémiaire » offre une vision optimiste. Le poète est le réceptacle de ce qu'offre l'avenir. Le futur employé et le symbole du vin montrent une appétence optimiste pour le monde et une projection dans l'avenir, mais la guerre va révéler une fracture. Apollinaire prend conscience d'un nécessaire renoncement qui annonce une ère nouvelle, le poète se plaçant alors comme prophète :

Sache que je parle aujourd'hui
Pour annoncer au monde entier
Qu'enfin est né l'art de prédire (CALL ONDES171),
Profondeurs de la conscience
On vous explorera demain
Et qui sait quels êtres vivants
Seront tirés de ces abîmes
Avec des univers entiers (CALL ONDES172).

L'Art poétique se fait art de la prédiction. Apollinaire crée un temps mythique où le poète révèle le monde de demain. Il explicite la distinction dont le poète se fait une obligation par

une élévation, il délivre sa parole à ses contemporains. On retrouve là les conceptions de Maïakovski :

Habituez-vous comme moi
A ces prodiges que j'annonce
A la bonté qui va régner
A la souffrance que j'endure
Et vous connaîtrez l'avenir (CALL ONDES176).

Le poète prophète prend la forme d'un guide spirituel comme le montre la page 188 :

J'ai enfin le droit de saluer des êtres que je ne connais pas (CALL ONDES188),

et dans son dialogue imaginaire avec la tranchée personnifiée, le poète soldat se projette dans l'avenir :

O poètes des temps à venir ô chanteurs
Je chante la beauté de toutes nos douleurs (CALL LA TÊTE ÉTOILÉE306),

et lance un appel à la postérité, à la manière de Maïakovski. Apollinaire prend conscience de la mutation qui s'opère dans le monde et que la guerre a révélée.

Les trois poètes ont manifesté un élan vers l'avenir que leur époque contient déjà en germe. La modernité pousse les poètes à anticiper leur époque, l'art de demain. Cette dynamique induit un rôle renouvelé de prophète, de voix du monde. Le poète, maître du langage, perçoit pourtant l'ambiguïté de la démarche et l'échec potentiel de l'aventure poétique.

Conclusion de la troisième partie.

Ce dernier axe a posé, comme enjeu essentiel de la poésie moderne, la définition du lyrisme qui présente deux instances, le *moi* et le *je* poétique dans une tension révélant la complexité du rapport au réel. Le dédoublement entre paradoxalement dans la construction de l'identité du poète. La quête d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski se fonde sur l'appréhension du monde par l'expression de la souffrance dans une dimension sacrificielle. Ce lyrisme moderne reprend des thèmes lyriques comme celui du mal-aimé, qu'il renouvelle par l'expression du trivial. Ce lyrisme se fonde, en effet, sur la transgression. Le poète affirme alors son rôle dans un mouvement d'élévation entravée et résout la dichotomie initiale en faisant du *je* la voix du monde.

Conclusion.

Cette étude avait fixé pour but de confronter les univers poétiques d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski. Ces trois parcours de poètes, quoique différents, ont montré de nombreux points de convergence. Ils ont vécu la même époque de troubles politiques et internationaux. La période à laquelle ils ont commencé à écrire a été marquée, comme nous l'avons vu, par des situations de conflit et de tension extrêmes. La grande guerre s'est révélée être une rupture entre deux époques. Le basculement qui s'en est suivi a été illustré par l'idée de convulsion¹²¹⁵. Toute une génération, confrontée à une certaine violence, a vécu un véritable traumatisme. Apollinaire, Cendrars et Maïakovski ont affronté la cruauté du monde et sa difficile représentation.

Ils se sont également, tous les trois, interrogés sur la question de l'appartenance à un mouvement d'avant-garde. Cendrars s'est toujours méfié des étiquettes et Apollinaire a préféré porter sur les événements artistiques un regard critique sous l'égide de l'« Esprit nouveau » (sans adhérer à un mouvement comme le futurisme), tandis que Maïakovski a recherché, dans l'appartenance à un groupe d'artistes, une incarnation de ses propres idéaux. Ils ont cependant développé une même dynamique de création, inspirée par la peinture laquelle remet en cause la référence au réel et se prend elle-même pour but. La peinture a ouvert la voie à une réflexion sur les buts de l'art vers une interprétation libre du réel. L'examen des expérimentations artistiques novatrices a permis réellement de comparer ces trois poètes.

Cette étude a également montré un questionnement commun à ces trois poètes sur la place du *moi*. La réflexion sur le langage se trouve liée à un questionnement identitaire de même que la métaphore se présente comme un moyen d'appréhender le monde. Le *je* poétique est la métaphore du *moi* du poète et le monde recréé, celle du monde réel.

L'enjeu principal était d'examiner l'inscription du *moi* dans le monde. La mise en contexte de la naissance de l'écriture et du parcours poétique d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski a permis de montrer une imbrication de l'écriture dans l'histoire d'un monde en mutation. L'art (pictural) et la littérature cherchent une redéfinition en même temps qu'ils pressentent une rupture nécessaire, destructrice et constructive à la fois. Les poètes expérimentent et prennent conscience des changements nécessaires radicaux. L'art, dans sa

¹²¹⁵ Ce terme apparaît pour qualifier la Grande Guerre. Nous devons cette information à Madame Estripaut-Bourjac.

représentation du monde, en cessant d'être mimétique, réinvente ses outils, ses moyens, ses buts et ses contenus. Ces remises en question fondent une période artistique riche de nouveauté mais aussi d'incertitude. L'avenir apparaît donc comme une interrogation, dont s'empare toute une avant-garde pour tenter de le transcrire.

La première partie a montré les changements contenus dans cette époque qui a favorisé l'émergence d'un monde nouveau marqué par un équilibre fragile, proche du chaos. Un deuxième point a montré le rejet de l'académisme au profit de la simplification de la représentation picturale en matière de forme, de couleur sous l'égide de la lumière. L'art introduit une notion de dynamisme autour des idées de destruction et de reconstruction. Parallèlement la poésie fait l'expérience de ses limites en réfléchissant sur elle-même et en posant des questions d'écriture. La comparaison des trois poètes a montré la dissonance comme principe dirigeant de leurs œuvres dans ce possible éclatement de la forme entre parole et silence. Cendrars paraît le plus radical des trois poètes quant à cette notion de tension. La poésie d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski manifeste une forme de rejet du passé par des négations et de la violence. Cendrars a adopté une perspective de destruction et de renaissance, tandis qu'Apollinaire ressasse la nostalgie de la rupture, enfin Maïakovski, conscient des enjeux artistiques, tente désespérément de s'adresser à l'avenir. Chacun renonce à une fixité de l'art en relation avec un monde instable qu'Apollinaire a traduit comme une forme d'impuissance, Cendrars comme un échec potentiel et Maïakovski comme une utopie.

Le deuxième axe de notre étude s'est intéressé à l'écriture comme miroir du monde. L'errance et le voyage, modes de découverte du monde, imprègnent les poèmes dans leur déroulement. L'aventure associe l'inopiné à la vision du réel. Le hasard dirige le poème dans sa construction. Ceci pose la problématique de la naissance du poète. La confrontation au monde, par l'écriture, relève d'un dialogue avec l'altérité mais l'ambivalence du monde, voire de *l'autre*, conduit le poème vers un éventuel naufrage. La crise du langage envisagée se manifeste par une dépossession qui allie une destruction à une reconstruction. Les poètes doivent accepter une dualité entre rire et tristesse, laideur et beauté. La voix de la discordance, de l'avilissement et de l'imprévisibilité représente l'épreuve par le bas, comme une sorte de chute symbolique. L'éclatement du sens suppose l'acceptation du fragment comme modèle et ligne directrice de l'écriture. Alors se pose le problème de la vérité, qui n'est pas une mais multiple. L'œuvre, palimpseste, offre une pluralité de sens simultanément.

Le troisième axe s'est attaché à situer le lyrisme dans une problématique de marge, de transgression des règles, de problème définitionnel et de renouveau. Il n'y a plus de primauté du *moi* et la modernité suggère le risque de la mort du lyrisme. Apollinaire, Cendrars et Maïakovski ont perçu la question du statut du *je* poétique à travers la constitution de la figure

du poète dans son inscription dans le langage comme voix du monde. Ils doivent accepter une forme d'instabilité de fragilité du *moi* dans la représentation d'une pluralité de *je* poétique. La place de celui-ci se trouve entre une volonté de s'élever, propre à la poésie, et une chute qui manifeste la dépression et l'éclatement possible du sujet. L'instabilité du monde n'offre aucun repère à la constitution du *je* poétique confronté à la fausseté ainsi qu'à la mort de Dieu. L'ambiguïté du monde représenté suggère alors l'ambiguïté du genre lyrique. Chaque poème offre une remise en jeu de l'identité dans une création cosmogonique.

Les œuvres d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski offrent une unité remarquable en dépit des critiques dont ils ont pu être victimes. Apollinaire fut accusé d'avoir gâché son talent avec l'écriture des *Calligrammes* et le choix du thème de la guerre. Il s'est même vu attribuer l'image d'un poète changeant de « front » comme le montre Michel Jarréty :

S'il est donc certainement abusif de parler, selon l'expression de Jules Romains, de « changement de front » entre les deux recueils, tant *Alcools*, déjà, est marqué de ruptures et de discontinuités, une évolution néanmoins se fait jour : aux prestiges de la mémoire et aux exigences du temps qui dominent dans *Alcools*, *Calligrammes* (1918) substitue l'espace déployé du poème et les formes de la présence – dont les textes regroupés sous le titre d'*Ondes*, à l'ouverture même du volume, apportent exemplairement la preuve, et au premier chef, « Les Fenêtres » lié à une série de tableaux de Delaunay ; l'érudition maintenant s'efface, la musicalité s'estompe au bénéfice d'une parole plus ordinaire, la perception prend le relais du sentiment, le devoir vient primer la vie intérieure, et si Apollinaire dès 1914 parle de surnaturalisme, c'est bien pour donner à comprendre avant tout sa recherche d'un nouveau rapport du Sujet au réel, un autre lien de la conscience au monde moderne¹²¹⁶.

Michel Jarréty montre avec efficacité la constante recherche et la constante expérimentation d'Apollinaire en matière d'écriture. Tous ses recueils manifestent cette notion de discontinuité qu'il a vécue ou observée dans le monde et retranscrite par l'écriture. Maïakovski fut lui-même mis en cause pour avoir sacrifié son talent de poète lyrique au profit d'une basse propagande. Mais Claude Frioux remet en question cette dualité de Maïakovski ainsi que l'amoindrissement de son œuvre :

Mais quand se produit la révolution socialiste d'octobre 1917 ce poète difficile et excentrique, habitué des cabarets d'avant-garde et des jeux provocateurs de la bohème artiste se transforme en militant, presque en journaliste. Il commente l'actualité politique la plus directe, intervient à visage découvert, va jusqu'au slogan et à l'affiche. Son discours se fait apparemment transparent, immédiat, utilitaire.

Ces deux visages ont désorienté les contemporains. Beaucoup y ont vu une cassure, un reniement, un égarement. A y bien regarder toute sa poésie témoigne du contraire. C'est dans la foulée de ses premières révoltes et de ses premières inventions que s'inscrit tout son engagement de servant d'une cause sociale qu'il n'a jamais cessé de rattacher à une attitude proprement poétique. « Je suis poète et par là seulement intéressant » écrira-t-il au fronton de son autobiographie. Là est le défi maïakovskien et en même temps sa contribution à un regard neuf sur l'essence et le statut de la poésie¹²¹⁷.

¹²¹⁶ Michel Jarréty, dans JARRETY Michel (sous la direction de), *La poésie française du Moyen Age au xx^e siècle*, op. cit., p. 422, 423.

¹²¹⁷ Claude Frioux, Introduction au premier volume (PO1), p. 8.

Cendrars n'a pas connu une telle critique mais il a lui-même bâti une image de poète et d'écrivain en s'appuyant sur des faits vérifiables et sur des événements imaginés de telle sorte que le fait de démêler le vrai du faux s'avère difficile. Il a prétendu avoir écrit des œuvres dont on n'a pas trouvé la trace et exprimé lui-même l'idée d'une rupture avec l'avant-garde parisienne qui l'avait déçu en 1917 et qu'il appelle le « comput » de sa vie. Claude Roy l'analyse comme « une rupture mal datée, une mise en scène extravagante, un secret de renaissance mal désigné¹²¹⁸ ». Il montre que Cendrars a divisé son œuvre en deux parties. Il a en quelque sorte anticipé des critiques possibles et a montré une constance dans ses recherches d'écriture particulièrement novatrice¹²¹⁹.

Ces trois poètes n'ont cessé de poser la question essentielle du langage. Daniel Leuwers l'exprime ainsi :

Le poète n'a plus à prendre son luth et à se placer sous la dépendance de la muse. Il faut assumer seul son travail d'écriture – travail de démystification auquel le lecteur est convié à s'associer. Une certaine conception romantique du poète se trouve ainsi assassinée. [...] L'inspiration n'est d'ailleurs nullement extérieure au poème, elle est dans les mots mêmes du poème et dans le choc hasardeux (mais un hasard bien conduit !) de leurs sonorités¹²²⁰.

À la manière de l'art qui montre l'œuvre comme autonome vis-à-vis du réel, comme création nouvelle, la poésie opère la même transformation. Laurence Campa part de l'exemple de Max Jacob pour exprimer cette idée :

Avec Jacob, la poésie devient autonome. Chaque poème est un acte poétique pur : « Une œuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on en peut faire avec la réalité » (Préface du *Cornet à dés*). Jacob dégage la poésie du référent, comme Kandinsky et les peintres abstraits s'affranchissent du figuratif. Mais sa poésie n'est pas abstraite. En réfléchissant à ses formes et à ses moyens, en liant le sentiment au langage sous les auspices de la création et non de la représentation, la poésie réalise son essence, telle que la conçoivent la modernité et l'Esprit nouveau¹²²¹.

L'idée d'invention et de création prend sa place naturellement dans cette poésie qui devient autonome sans pour autant s'abstraire du réel.

Ces expérimentations poétiques vont trouver un prolongement dans d'autres tentatives particulièrement novatrices. Après la grande guerre, l'avant-garde va céder la place à d'autres formes d'expression comme la révolution surréaliste qui fait suite au mouvement Dada qui a constitué un pivot entre les refus des futuristes et l'esthétique naissante du surréalisme. Celui-

¹²¹⁸ Claude Roy, dans CENDRARS Blaise, *Poésies complètes: avec 41 poèmes inédits*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris, Denoël, 2005, p.XXVII.

¹²¹⁹ Claude Roy montre qu'il est resté poète toute sa vie « dans toutes ses pratiques d'écriture », *id.*

¹²²⁰ Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 75.

¹²²¹ Laurence Campa, *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, *op. cit.*, p. 107.

ci a cherché de nouveaux langages comme l'écriture médiumnique qui révèle une tentative de subversion comme l'exprime Michel Jarréty :

Mais si, à la naissance même du surréalisme, l'écriture automatique constitue la rupture fondatrice, c'est d'abord que la liberté du langage s'y affirme, pour dépouiller d'un geste inaugural la littérature de ses artifices, et nettoyer les ornements d'une forme concertée¹²²².

Le surréalisme a remis en cause les buts de l'art et les moyens artistiques en proposant une quête de la vérité en-deçà du réel et en proposant de joindre réel et rêve. Une grande liberté s'affirme dans l'écriture et dans cette quête héritée des poètes que nous avons étudiés. La question de l'image et de la métaphore est au cœur de cette réflexion que le surréalisme approfondira.

L'héritage des poètes du début du XX^e siècle consiste dans une représentation de la modernité et de la notion de rupture comme l'étudie Daniel Leuwers :

Une idée-force de la modernité est celle de rupture. Alors que, du temps des romantiques, la continuité et la fidélité à soi était la règle en matière artistique, le début du vingtième siècle a valorisé l'idée de rupture. Tout poète se doit d'être en rupture avec l'esthétique qui a précédé et même avec sa propre esthétique. Chaque recueil serait ainsi une réfutation du recueil précédent. André Breton a parlé de « rupture inaugurale », et les avant-gardes ont privilégié la politique de la table rase ainsi que « l'expérience des limites », pour reprendre une expression de Philippe Sollers¹²²³.

Cette notion de rupture que nous avons pu étudier dans notre travail constitue l'émergence d'une notion clé de la poésie qui s'expérimente dans ses limites et, comme nous l'avons vu, dans l'idée de risque potentiel. Le surréalisme a montré une quête en-deçà du réel qui traduit une forme d'aventure. Une instabilité s'établit donc dans le rôle du poète comme le suggèrent Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand :

Le poète, aux temps du romantisme, était un mage, un prophète, une âme sensible ; voici qu'il devient un professionnel de la beauté, un expert méthodique du verbe, un explorateur de la langue. Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Jarry ne feront pas qu'endosser à tour de rôle un nouveau magistère de la parole pour le plier à leurs exigences esthétiques particulières : c'est chaque fois la poésie même qui sera remise en jeu et, avec elle, la place du poète dans le monde¹²²⁴.

Dans cette lignée, Apollinaire, Cendrars et Maïakovski ont bien montré cette remise en jeu systématique du *moi* dans le monde tout en ouvrant la voie à la poésie moderne.

¹²²² Michel Jarréty, Michel Jarréty (sous la direction de), *La poésie française du Moyen Age au XX^e siècle*, op. cit., p.437.

¹²²³ Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, op. cit., p.118, 119.

¹²²⁴ Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *Les poètes de la modernité, De Baudelaire à Apollinaire*, op. cit., p. 8, 9.

Annexes.

Annexe A

Georges Braque, *Compotier et cartes*, début 1913, Paris Huile, rehaussée au crayon et au fusain sur toile, 81 x 60 cm

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cubisme/Cubisme.htm>

Annexe B

La Guitare : « Statue d'épouvante », G. Braque, 1913, Papier collé faux-bois, fusain et huile sur toile.

http://www.histoire-image.org/site/zoom/pleinecran.php?i=793&oe_zoom=1423

Annexe C

Robert Delaunay, *Hommage à Blériot*, 1914, Kunstmuseum, Bâle
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Orphisme \(art\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Orphisme_(art))

Annexe D

Nathalie Gontcharova, *Les Porteuses* de la série "Vendanges", 1911 Huile sur toile 130,5 x 101 cm
Musée National d'Art Moderne
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Futurisme/ENS-futurisme.htm>

Annexe D

Michel Larionov, *Journée ensoleillée*, 1913-1914 (Structure pneumo-rayonniste basée sur la couleur ; composition) Huile, pâte à papier et colle sur toile 89 x 106,5 cm
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Futurisme/ENS-futurisme.htm>

Annexe E

Vassily Kandinsky Sans titre (Aquarelle), 1910? 1913? Mine de plomb, aquarelle et encre de Chine
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-abstrait/ENS-abstrait.html#1>

Annexe F

Blaise Cendrars, N°24, *Magic Paris*, 1913, Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars : l'or d'un poète*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1996, p. 37.

Annexe G

Vladimir Maïakovski *Autoportrait* 1913, huile FRIOUX Claude, Maïakovski et son temps : visage d'une transition (1917-1922), doctorat d'état, Études slaves, Université de Paris 4 Sorbonne, 1977.

Annexe H

Illustration de F. Léger pour *La fin du monde filmée par l'ange N.D.*

<http://www.kb.nl/fr/collection-koopman/index/1919-1925/la-fin-du-monde-filmee-par-lange-n-d>

La fin du monde, filmée par l'Ange N.-D.

Annexe I.

Alexis Kroutchonykh, *Voyage autour du monde*, dans *Mirskontsa, Le monde à l'envers*, 1912.

[http://primo.getty.edu/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=GETTY_ROSETTAIE538109&indx=22&recIds=GETTY_ROSETTAIE538109&recIdxs=1&elementId=1&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&dsnt=0&query=any%2Cexact%2CRussian+avant-garde+books&scp.scps=scope%3A%28GETTY_DTL%29%2Cscope%3A%28GETTY_ROSETTA%29&tab=all_gri&dstmp=1414490485997&highlight=true&mode=Basic&search_scope=DIGITAL&displayField=all&vl\(1UIStartWith0\)=exact&vl\(21781791UI0\)=any&group=GUEST&vl\(freeText0\)=Russian%20avant-garde%20books&vid=GRI&institution=01GRI](http://primo.getty.edu/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=GETTY_ROSETTAIE538109&indx=22&recIds=GETTY_ROSETTAIE538109&recIdxs=1&elementId=1&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&dsnt=0&query=any%2Cexact%2CRussian+avant-garde+books&scp.scps=scope%3A%28GETTY_DTL%29%2Cscope%3A%28GETTY_ROSETTA%29&tab=all_gri&dstmp=1414490485997&highlight=true&mode=Basic&search_scope=DIGITAL&displayField=all&vl(1UIStartWith0)=exact&vl(21781791UI0)=any&group=GUEST&vl(freeText0)=Russian%20avant-garde%20books&vid=GRI&institution=01GRI)

Annexe J.

Alexandre Rodchenko, photomontage pour le poème *Sur ça*, 1923.

http://saharali.blogspot.fr/2010/02/alexander-rodchenko-and-russian_5590.html

Annexe K.

Sonia Delaunay, illustration du poème la *Prose du Transsibérien*, 1913.

http://saharali.blogspot.fr/2010/02/alexander-rodchenko-and-russian_5590.html

Annexe L.

Illustration de David Bouliouk, pour le poème *Vladimir Maïakovski tragédie*, 1913.

dm.reed.edu/cdm4/artbooks/cendrars_leger.php

Annexe M.

El Lissitsky, illustration pour le poème *À pleine voix*, 1923. (Illustration du poème « La troisième internationale »)

<http://www.wikiart.org/en/el-lissitzky/illustration-to-for-the-voice-by-vladimir-mayakovsky-1920-2>

Plan de la bibliographie.

1. Œuvres du corpus.

1. 1. Œuvres de Guillaume Apollinaire.

1. 1. 1. Corpus étudié.

1. 1. 2. Autres œuvres.

1. 2. Œuvres de Blaise Cendrars.

1. 2. 1. Corpus étudié.

1. 2. 2. Autres œuvres.

1. 3. Œuvres de Vladimir Maïakovski.

1. 3. 1. Corpus étudié.

1. 3. 2. Autres œuvres.

2. Etudes.

2. 1. Etudes sur Guillaume Apollinaire.

2. 1. 1. Ouvrages critiques.

2. 1. 2. Articles.

2. 2. Etudes sur Blaise Cendrars.

2. 2. 1. Ouvrages critiques.

2. 2. 2. Articles.

2. 2. 3. Thèse.

2. 3. Etudes sur Vladimir Maïakovski.

2. 3. 1. Ouvrages critiques.

2. 3. 2. Articles.

3. Ouvrages théoriques.

3. 1. Lyrisme.

3. 1. 1. Ouvrages.

3. 1. 2. Articles.

3. 2. Métaphore.

4. Etudes historiques.

4. 1. Ouvrages.

4. 2. Articles.

5. Ouvrages d'histoire littéraire.

5. 1. Ouvrages.

5. 2. Articles.

5. 3. Thèse.

6. Ouvrages critiques.

6. 1. Ouvrages sur la poésie.

6. 2. Histoire de l'art.

6. 3. Cinéma.

6. 4. Publicité.

7. Dictionnaires / méthodes.

Bibliographie.

1. Œuvres du corpus.

1. 1. Œuvres de Guillaume Apollinaire.

1. 1. 1. Corpus étudié.

APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

1. 1. 2. Autres œuvres.

APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres en prose complètes*, Paris, tome I, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres en prose complètes*, Paris, tome II, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres en prose complètes*, Paris, tome III, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

1. 2. Œuvres de Blaise Cendrars.

1. 2. 1. Corpus étudié.

CENDRARS Blaise, *Poésies complètes: avec 41 poèmes inédits*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris, Denoël, 2005.

1. 2. 2. Autres œuvres.

CENDRARS Blaise, *J'ai tué, Tout autour d'aujourd'hui, Aujourd'hui*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Tome 11, Paris Denoël, 2005.

CENDRARS Blaise, *La main coupée*, Paris, Denoël, Coll. Folio, 1975.

CENDRARS Blaise, *L'homme foudroyé*, Paris, Denoël, Coll. Folio, 1973.

CENDRARS Blaise, *Mon voyage en Amérique*, dans *Inédits secrets*, Paris, Denoël, Coll. « Le club français du livre », 1969.

1. 3. Œuvres de Vladimir Maïakovski.

1. 3. 1. Corpus étudié.

MAÏAKOVSKI Vladimir, *Poèmes 1913-1917*, traduction du russe par Claude Frioux, Paris, Messidor / Temps actuels, 1984.

MAÏAKOVSKI Vladimir, *Poèmes 1918-1921*, traduction du russe par Claude Frioux, Paris, Messidor / Temps actuels, 1985.

MAÏAKOVSKI Vladimir, *Poèmes 1922-1923*, traduction du russe par Claude Frioux, Paris, Messidor / Temps actuels, 1986.

MAÏAKOVSKI Vladimir, *Poèmes 1924-1930*, traduction du russe par Claude Frioux, Paris, Messidor / Temps actuels, 1987.

MAÏAKOVSKI Vladimir, *Vers 1912-1930*, traduction du russe par Claude Frioux, Paris, L'Harmattan, 2001.

MAÏAKOVSKI Vladimir, *Du monde j'ai fait le tour : poèmes et proses*, traduit du russe par Claude Frioux, Paris, La Quinzaine littéraire-Louis Vuitton, 1997.

MAJAKOVSKIJ Vladimir, *Polnoje sobranie sočinenij v 13 t.*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1955.

1. 3. 2. Autres œuvres.

MAÏAKOVSKI Vladimir, *A pleine voix : anthologie*, Introduction de Claude Frioux, traduit du russe par Christian David, Gallimard, coll. « Poésie », 2005.

MAÏAKOVSKI Vladimir, *Lettres à Lili Brik (1917-1930)*, Introduction de Claude Frioux, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1969.

MAÏAKOVSKI Vladimir, *Vers et proses*, traduction d'Elsa Triolet, Paris, Les Éditions Français Réunis, 1967.

2. Etudes.

2. 1. Etudes sur Guillaume Apollinaire.

2. 1. 1. Ouvrages critiques.

ADEMA Marcel, *Guillaume Apollinaire : le mal-aimé*, Paris, Plon, 1952.

ALEXANDRE Didier, *Guillaume Apollinaire : Alcools*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

BÉGUÉ Claude, LARTIGUE Pierre, *Apollinaire Alcools*, Paris, Hatier, coll. « Profil », 1972.

CAMPA Laurence, *Poèmes à Lou de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2005.

CAMPA Laurence, *Poètes de la grande guerre. Expérience poétique combattante et activité poétique*, Paris / Condé-sur-Noireau, Classiques Garnier, 2010.

CHARBONNIER Gil, JAINES Danielle, *Étude sur Guillaume Apollinaire, "Alcools"*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances » 1999.

CHIANCA Karina, *L'amour en échec : Lyrisme et mélancolie chez Guillaume Apollinaire et Vinicius de Moraes*, Paris, João Pessoa Idéia, 2007.

CLANCIER Anne, *Guillaume Apollinaire : les incertitudes de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 2006.

DAUDIN Claire, *Apollinaire Alcools*, Rosny, Bréal, coll. « Connaissance d'une œuvre », 1998.

DEBON Claude, *"Calligrammes" de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2004.

DEBON Claude, *Guillaume Apollinaire après Alcools, I, Calligrammes, Le poète et la guerre*, Paris, Lettres Modernes-Minard, 1981.

DECAUDIN Michel, *Apollinaire*, Paris, Le Livre de Poche, 2002.

DURRY Marie-Jeanne, *Guillaume Apollinaire : "Alcools". 2*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1964.

FOURCAULT Laurent, *Alcools Guillaume Apollinaire*, Paris, Bordas, coll. « L'Œuvre au clair », 2005.

JACARET Gilberte, *La dialectique de l'ironie et du lyrisme dans " Alcools " et " Calligrammes " de G. Apollinaire*, Paris, A. G. Nizet, 1984.

JEAN Raymond, *La poétique du désir : Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

LENTENGRE Marie-Louise, *Apollinaire : Le nouveau lyrisme*, Paris, J.-M. Place, 1996.

PIA Pascal, *Apollinaire par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1954.

POUPON Marc, *Apollinaire et Cendrars*, Paris, Lettres Modernes, Collection principale : « Archives des lettres modernes », Collection : « Archives Guillaume Apollinaire », 103, 1969.

VIVES Vincent, Guillaume Apollinaire *Calligrammes*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque », 2003.

2. 1. 2. Articles.

ALEXANDRE Didier, « “ J’ai fabriqué un dieu, un faux dieu, un vrai joli faux dieu” : L’écriture du sacré dans *Alcools* », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksiek, coll. « Littératures contemporaines », 1996.

BECKER Annette, « La Grande Guerre de Guillaume Apollinaire. De la littérature à l’histoire », dans Laurence Campa (dir.), *Apollinaire en archipel*, Revue de sciences humaines, Lille, Septentrion, 2012.

BRUNEL Pierre, « Alcools ou le banquet poétique », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksiek, coll. « Littératures contemporaines », 1996.

BURGOS Jean, « Pour une lecture calligrammatique d’*Alcools* », dans Michel Décaudin (dir.), *Guillaume Apollinaire*, 19, relire « Alcools », Paris, Lettres Modernes-Minard, 1996.

CAIZERGUES Pierre, « Les noms propres de personnes dans *Alcools* », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksiek, coll. « Littératures contemporaines », 1996.

DEBON Claude, « Les voix dans *Alcools* », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksiek, coll. « Littératures contemporaines », 1996.

D ÉCAUDIN Michel, « Un chapitre impossible », dans *Apollinaire*, Revue Europe, 451-452, nov. déc. 1966.

DELBREIL Daniel, « Récits en guerre », dans Claude Debon (dir.), *L’écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Stavelot, Calliopées, 2006.

- DUPEYRON Georges, « Espace et temps », dans *Apollinaire*, Revue Europe, 451-452, nov. déc. 1966.
- FRAISSE Luc, « Le paysage urbain, un espace de création poétique pour Apollinaire dans *Alcools*, Eidôlon n°68, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.
- FLÜCKIGER Jean-Carlo, « L'icône, le croquis à la plume et le tourbillon des couleurs », dans *Blaise Cendrars : « Je suis l'autre »*, Continent Cendrars numéro 11, Paris, Champion, 2004.
- GOJARD Jacqueline, « Énigme et interprétation dans *Alcools* », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksiek, coll. « Littératures contemporaines », 1996.
- GOUVARD Jean-Michel, « Le vers d'*Alcools* », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksiek, coll. « Littératures contemporaines », 1996.
- HUBERT Étienne-Alain, « Images-mirages chez Apollinaire », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksiek, coll. « Littératures contemporaines », 1996.
- HENRY Hélène, « Guillaume et Max », dans *Apollinaire*, Revue Europe, 451-452, nov. déc. 1966.
- KRZYWKOWSKI Isabelle, « La Poésie expérimentale à l'épreuve de la guerre, Apollinaire, Marinetti, Stramm », dans Claude Debon (dir.), *L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Stavelot, Calliopées, 2006.
- LAGRUE Pierre, « Guillaume et Blaise », dans *Apollinaire*, Revue Europe, 451-452, nov. déc. 1966.
- MESCHONNIC Henri, « Illuminé au milieu d'ombres », dans *Apollinaire*, Revue Europe, 451-452, nov. déc. 1966.
- MORAND Bernadette, « L'absence et la guerre », dans *Apollinaire*, Revue Europe, 451-452, nov. déc. 1966.
- NAVARRI Roger, « Poète du déracinement », dans *Apollinaire*, Revue Europe, 451-452, nov. déc. 1966.
- POR Peter, « Le Travestissement de la tradition et / ou la création du nouveau dans *Alcools* », dans Michel Décaudin (dir.), *Guillaume Apollinaire*, 19, relire « Alcools », Paris, Lettres Modernes-Minard, 1996.
- PURNELLE Gérard, « Les Motifs concrets du front dans l'expression lyrique d'Apollinaire », dans Claude Debon (dir.), *L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Stavelot, Calliopées, 2006.
- READ Peter, « “Ô chères lettres”. De Tendre comme le souvenir aux lettres de Madeleine », dans DEBON Claude (dir.), *L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Stavelot, Calliopées, 2006.

RICHTER Mario, « La nuit d'avril 1915 », dans Claude Debon (dir.), *L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Stavelot, Calliopées, 2006.

SACKS-GALEY Pénélope, « Calligrammes en guerre : combat esthétique et premières lignes de front », dans Claude Debon (dir.), *L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Stavelot, Calliopées, 2006.

TAMINE Joëlle, « Rhétorique de l'image », dans Michel Murat (dir.), *Apollinaire Alcools*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures contemporaines », 1996.

VIEILLARD-BARON Hervé, « Apollinaire, poète-géographe ? », dans Laurence Campa (dir.), *Apollinaire en archipel*, Revue de sciences humaines, Lille, Septentrion, 2012.

2. 2. Etudes sur Blaise Cendrars.

2. 2. 1. Ouvrages critiques.

BERRANGER Marie-Paule, « *Du monde entier au cœur du monde* » de Blaise Cendrars, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2007.

BOZON-SCALZITTI Yvette, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977.

CENDRARS Miriam, *Blaise Cendrars : l'or d'un poète*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1996.

CENDRARS Miriam, *Blaise Cendrars : la Vie, le Verbe, l'Écriture*, Paris, Denoël, 2006.

CHADOURNE Jacqueline, *Blaise Cendrars : Poète du Cosmos*, Paris, Seghers, Coll. « L'archipel », 1973.

FLÜCKIGER Jean Carlo, *Au cœur du texte : essai sur Blaise Cendrars*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1977.

GUYON Laurence, *Cendrars en énigme : Modèles mystiques, écritures poétiques*, Paris, H. Champion, 2007.

LEROY Claude, *La main de Cendrars*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

LE QUELLEC COTTIER Christine, *Blaise Cendrars : Un homme en partance*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010

POUPON Marc, *Apollinaire et Cendrars*, Paris, Lettres modernes, Collection principale : « Archives des lettres modernes », Collection : « Archives Guillaume Apollinaire », 103, 1969.

2. 2. 2. Articles.

BÉHAR Henri, « Débris, collage et invention poétique », dans *Blaise Cendrars*, Revue Europe, n°566, juin 1976.

BONORD Aude, « Violence et sainteté : le saint comme contre-point dans les “ Mémoires ” », dans *Violence et sacré*, Continent Cendrars numéro 12, Paris, Champion, 2006.

CAIZERGUES Pierre, « Poète du voyage et voyageur de l'écriture », dans Claude Leroy (dir.), *Blaise Cendrars 20 ans après*, Paris, Klincksieck, 1983.

DÉCAUDIN Michel, « De la difficulté d'être Blaise Cendrars », dans *Blaise Cendrars*, Revue Europe, n°566, juin 1976.

FREITAS Maria Teresa de, « Cendrars et les femmes », dans *Blaise Cendrars : « Je suis l'autre »*, Continent Cendrars numéro 11, Paris, Champion, 2004.

FLÜCKIGER Fabrice, « Moravagine ou l'Homme démasqué ? », *Violence et sacré*, Continent Cendrars numéro 12, Paris, Champion, 2006.

FLÜCKIGER Jean-Carlo, « L'icône, le croquis à la plume et le tourbillon des couleurs », dans *Blaise Cendrars : « Je suis l'autre »*, Continent Cendrars numéro 11, Paris, Champion, 2004.

GOLDENSTEIN Jean-Pierre, « Vers une systématique du poème élastique », dans *Blaise Cendrars*, Revue Europe, n°566, juin 1976.

J ÉGOU Mathilde, « Du corps souffrant au corps exultant : sensualité du corps cendrarsien », dans *Violence et sacré*, Continent Cendrars numéro 12, Paris, Champion, 2006

LACASSIN Francis, « Gustave Le Rouge : Le gourou secret de Cendrars », dans *Blaise Cendrars*, Revue Europe, n°566, juin 1976.

LE QUELLEC COTTIER Christine, « La Naissance du poète », dans *Blaise Cendrars : « Je suis l'autre »*, Continent Cendrars numéro 11, Paris, Champion, 2004.

LEROY Claude, « Cendrars, le futurisme et la fin du monde », Revue *Europe*, I, 551, Paris, Editeurs Français Réunis, mars 1975.

LEROY Claude, « Possession du monde », dans *Blaise Cendrars : « Je suis l'autre »*, Continent Cendrars numéro 11, Paris, Champion, 2004.

METTAN Pierre-François, « *Les Pâques* ou la banale violence du réel », dans *Violence et sacré*, Continent Cendrars numéro 12, Paris, Champion, 2006.

RAUSIS Daniel, « Le Tombeau d'Hélène, promenade hagiographique », dans *Blaise Cendrars : « Je suis l'autre »*, Continent Cendrars numéro 11, Paris, Champion, 2004.

2. 2. 3. Thèse.

KHLOPINA Oxana, *Blaise Cendrars, une rhapsodie russe*, thèse de doctorat, Littérature française, Université Paris Nanterre, 2007.

2. 3. Etudes sur Vladimir Maïakovski.

2. 3. 1. Ouvrages critiques.

ARAGON Louis, *Littératures soviétiques*, Paris, Éditions Denoël, 1955.

BRIK Lili, *Avec Maïakovski : entretien avec Carlo Benedetti*, traduit de l'italien par François Dupuigrenet-Desroussilles, Paris, Éditions du Sorbier, 1980.

FRIOUX Claude, *Maïakovski par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1961.

JAKOBSON Roman, *La génération qui a gaspillé ses poètes*, Paris, Éd. Allia, 2001.

JANGFELDT Bengt, *La vie en jeu : une biographie de Vladimir Maïakovski*, traduit du suédois par Rémi Cassaigne, Paris, Albin Michel, 2010.

MARC Alain, *Ecrire le cri*, Orléans, L'Ecarlate, 2000.

KHARDJIEV Nikolaï, Trenine Vladimir, *La culture poétique de Maïkovski*, traduit du russe par Gérard Conio avec la collaboration de Larissa Yakoupova, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982.

MARCHAND-KISS Christophe, Vladimir Maïakovski, *Anthologie*, traduit du russe par Claude Frioux, Paris, Textuel, coll. « L'œil du poète », 2004.

RIPELLINO Angelo Maria, *Maiakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, Paris, L'Arche, 1965.

SOLEIL Christian, Vladimir Maïakovski : Poésie du naufrage, Paris, Edilivre Éditions APARIS, 2010.

STAHLBERGER Lawrence Leo, *The symbolic system of Majakovskij*, London, The Hague, Paris, Mouton and co, 1964.

2. 3. 2. Articles.

BALACHOVA T., « Apollinaire et Maïakovski : Les voies qui mènent au XX^e siècle », Revue Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Romanistica Pragensia, vol. 15, 1983.

CHUDAK Henryk, « Cendrars et Maïakovski : deux regards sur la modernité », dans C. Leroy (dir.), *Cendrars à l'établi 1917-1931*, Paris, Non-Lieu, 2009.

FRIOUX Claude, « La métaphore chez Maïakovski », dans *Le chantier russe, Littérature, société et politique*, t1, écrits 1957-1968, Paris, L'Harmattan.

FRIOUX Claude, « Maïakovski est mort futuriste », dans *Les Futurismes*, 2, Revue Europe, n°552, avril 1975.

LANNE Jean-Claude, « L'utopie futurienne chez Xlebnikov et Majakovskij », dans Catherine Depretto-Genty (dir.), *Figures de Majakovskij, Revue des études slaves*, Paris, Institut d'études slaves, Tome 68, fasc. 2, 1996.

MAÏAKOVSKAÏA Alexandra, « L'enfance et l'adolescence de mon fils », dans Savva Dangoulov (dir.), *Maïakovski et notre temps*, Lettres soviétiques, n°294, 1983.

MAÏAKOVSKAÏA Ludmila, dans Pavel Fokin, *Majakovskij bez gljanca*, Sankt-Peterburg, Amfora, 2008.

MAÏAKOVSKI Vladimir, *Moi-même*, in Savva Dangoulov (dir.), *Maïakovski et notre temps*, Lettres soviétiques, n°294, Traduction Elsa Triolet, 1983.

PICON-VALLIN Béatrice, « Le dispositif utopique dans le théâtre de Majakovskij », dans Catherine Depretto-Genty (dir.), *Figures de Majakovskij, Revue des études slaves*, Paris, Institut d'études slaves, Tome 68, fasc. 2, 1996.

ROJDESTVENSKI Robert, « Le chantre d'un monde nouveau », dans Savva Dangoulov (dir.), *Maïakovski et notre temps*, Lettres soviétiques, n°294, 1983.

SAHAKIANTS Anna, « Vladimir Maïakovski et Marina Tsvetaeva », Savva Dangoulov (dir.), *Maïakovski et notre temps*, Lettres soviétiques, n°294, 1983.

3. Ouvrages théoriques.

3. 1. Lyrisme.

3. 1. 1. Ouvrages.

CHARLES-WURTZ Ludmila, *La poésie lyrique*, Rosny-sous-bois, Bréal, 2002.

DARBEAU Bertrand, *Poésie : Anthologie et lyrisme*, Paris, Gallimard, coll. « Étonnants classiques », 2004.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique*, III, Trad. de Jean-Pierre Lefèbvre et Veronika Van Schenck, Paris, Aubier, 1997.

MAULPOIX Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.

NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Trad. de Patrick Wotling, Paris, Le Livre de Poche, 2013.

3. 1. 2. Articles.

BENOIT Éric, « Mallarmé et le sujet absolu », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

BOGUMIL Sieghild, « Il y a encore des chants à chanter », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

COMBE Dominique, « Aimé Césaire et “la quête dramatique de l’identité” », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

MOUSSARON Jean-Pierre, « Vers la ruine du poétique », in Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir.), *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

MURAT Michel, « “L’homme qui ment” : réflexions sur la notion de lyrisme chez Breton », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

STIERLE Karlheinz, « Identité du discours et transgression lyrique », dans *Poétique*, n°32, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

VADÉ Yves, « Hugocentrisme et diffraction du sujet », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

3. 2. Métaphore.

BACHELARD Gaston, *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2010.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2011.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 2011.

CAMINADE Pierre, *Image et métaphore : un problème de poétique contemporaine*, Paris, Bordas, coll. « Études supérieures », 1970.

DU MARSAIS César Chesneau, *Les Tropes*, Tome1, Paris, Belin-le-Prieur, 1818, (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques », 1977.

GARDES TAMINE Joëlle, *Au cœur du langage : la métaphore*, Paris, H. Champion, 2011.

KONRAD Hedwig, *Étude sur la métaphore*, Paris, J. Vrin, 1958.

LE GUERN Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, col. « Langue et langage », 1972.

RICŒUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1975.

4. Etudes historiques.

4. 1. Ouvrages.

BERNSTEIN Serge, MILZA Pierre, *Histoire de la France au xx^e I. 1900-1930*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2009.

L'histoire de l'Europe par 14 historiens, Paris, Hachette éducation, 1997.

MIQUEL Pierre, *La grande guerre au jour le jour*, Paris, Fayard, 1988.

PRIOR Robin, WILSON Trévor, *Atlas des guerres La première guerre mondiale 14-18*, traduit par Alix Giraud, Paris, Autrement, 2000.

REMOND René, *Le xx^e siècle de 1914 à nos jours : Introduction à l'histoire de notre temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2002.

RIAZANOVSKY Nicholas V., *Histoire de la Russie des origines à 1984*, trad. par André BERELOWITCH, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987.

SIRINELLI Jean-François, *La France contemporaine Les années 20*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Référence », 1999.

WERTH Nicolas, *1917 La Russie en révolution*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1999.

4. 2. Articles.

CABANES Bruno, « 5 août 1913. Trois ans sous les drapeaux. », dans Bruno Cabanes et Anne Duménil (dir.), *Larousse de la Grande Guerre*, Paris, Larousse, 2014.

DUMÉNIL Anne, « 17 novembre 1914. De la Suisse à la mer du Nord », dans Bruno Cabanes et Anne Duménil (dir.), *Larousse de la Grande Guerre*, Paris, Larousse, 2014.

L'histoire de l'Europe par 14 historiens, Paris, Hachette éducation, 1997.

V. SMITH Leonard V., « 3 août 1916. Écrire la guerre », dans Bruno Cabanes et Anne Duménil (dir.), *Larousse de la Grande Guerre*, Paris, Larousse, 2014.

5. Ouvrages d'histoire littéraire.

5. 1. Ouvrages.

ALLUIN Bernard (et alii), *Itinéraires littéraires XX^e siècle 1900-1950*, Paris, Hatier, 1991.

APOLLINAIRE Guillaume , « L'esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose complètes*, Paris, tome II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

BRUNEL Pierre (dir.), *Histoire de la littérature française*, Tome 2, Paris, Bordas, 1977.

BERTRAND Jean-Pierre, DURAND Pascal, *Les poètes de la modernité, De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2006.

CAMPA Laurence, *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, Paris, Ellipses, 1998.

CHAMBERS Ross, *Mélancolie et opposition Les débuts du modernisme en France*, Paris, Librairie José corti, 1987.

CLANCIER Georges-Emmanuel, *Panorama de la poésie française de Rimbaud au Surréalisme*, Paris, P. Seghers, 1970.

COLLOT Michel, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris, J. Corti, 2005.

FRIEDRICH Hugo, *Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Livre de poche, 2010.

JANGFELD Bengt, dans Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman, Vittorio Strada (dir.), *Histoire de la littérature russe-Le XX^e siècle : La Révolution et les années vingt*, Paris, Fayard, 1988.

JARRETY Michel (sous la direction de), *La poésie française du Moyen Age au XX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007.

LAGARDE André, MICHARD Laurent, *XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1992.

LEUWERS Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Nathan, 2002.

LIVCHITS Benedikt, *L'archer à un œil et demi*, traduit, préfacé et annoté par Emma Sébald, Valentine et Jean-Claude Marcadé, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1971.

MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique. III, Une parole écriture*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1973.

NOUDELMANN François, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 2000.

PEYLET Gérard, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, coll. « Thématèque », 1994.

RAYMOND Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1985.

ROBEL Léon (choix et traduction des textes), *Manifestes futuristes russes*, Paris, Les Éditions Français Réunis, 1971.

ROUSSELOT Jean, *Histoire de la poésie française des origines à 1940*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1976.

SOMVILLE Léon, *Devanciers du surréalisme : les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique, 1912-1925*, Genève, Librairie Droz, Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1971.

STRADA Vittorio, dans Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman, Vittorio Strada (dir.), *Histoire de la littérature russe-Le XX^e siècle : La Révolution et les années vingt*, Paris, Fayard, 1988.

5. 2. Articles.

BATES Scott, « Les collines dernier testament d'Apollinaire », dans Michel Décaudin (dir.), *Le cubisme et l'esprit nouveau*, Paris, Lettres Modernes-Minard, Coll. « La Revue des lettres modernes », 1962.

BELLOUR Raymond, « 1913 : Pourquoi écrire ? », dans Liliane Brion-Guerry (dir.), *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Paris, Klincksiek, 1971.

BLUMENKRANZ ONIMUS Noemi, « Futurisme italien et futurisme russe », dans *Les Futurismes*, 2, Revue Europe, n°552, avril 1975.

CORTIANA Rino, « L'objet de la modernité », dans Claude Leroy (dir.), *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, Paris, Non lieu, 2009.

BRION-GUERRY Liliane (dir.), *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Paris, Klincksiek, 1971.

GUILLERME Jacques, « Esta furia de geometrismo plástico », dans Liliane Brion-Guerry (dir.), *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Paris, Klincksiek, 1971.

HEISTEIN Joseph, «Le futurisme dans les littératures européennes », dans *Les Futurismes*, 1, Revue Europe, n°551, mars 1975.

ZOPPI Sergio, « La modernolatria », dans Michel Decaudin (dir.), *Du monde européen à l'univers des mythes*, Paris, Lettres Modernes-Minard, 1968.

5. 3. Thèse.

Florence Corrado, *Le Statut du verbe dans la poésie et la philosophie de l'Âge d'argent*, Thèse de Doctorat, Littérature russe, Université Lyon III - Jean Moulin, 2005.

6. Ouvrages critiques.

6. 1. Ouvrages sur la poésie.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1972.

BONNEFOY Yves, *L'improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1992.

COLLOT Michel, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris, J. Corti, 2005.

DÜRRENMATT Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005.

JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977.

JEAN Raymond, *La poétique du désir : Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

JOUBERT Jean-Louis, *La Poésie*, Paris, A. Colin, 2006.

LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1987.

MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1970.

MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique. III, Une parole écriture*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1973.

MESCHONNIC Henri, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / essais », 2006.

PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète, Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

REDA Jacques (dir.), *Les poètes et la ville, Une anthologie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2006.

REVERDY Pierre, *Cette émotion appelée poésie: écrits sur la poésie*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1974.

RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1955.

RICHARD Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1991.

RICHARD Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.

VALERY Paul, Variété I et II, Paris, Gallimard, coll. « Folio / essais », 2002.

VALERY Paul, Variété III, IV et V, Paris, Gallimard, coll. « Folio / essais », 2002.

6. 2. Histoire de l'art.

APOLLINAIRE Guillaume, *Écrits sur l'art, Œuvres en prose complètes*, tome II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1991.

COMPTON Susan P., *The world backwards, Russian futurist books 1912-16*, London, British Museum Publications, 1978.

CORRADO Florence, « 1913 : le rayonnisme, ou l'apologie de la lumière », séminaire.

DAGEN Philippe, Hamon Françoise, *Histoire de l'art, Époque contemporaine XIX^e-XX^e*, Paris, Flammarion, 2011.

LIEVRE-CROSSON Élisabeth, *Du Cubisme au surréalisme*, Toulouse, Milan, Coll. « Les essentiels », 1995.

LISTA Giovanni, *Le futurisme : Une avant-garde radicale*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2008.

MAJAKOVSKIJ Vladimir, *Polnoje sobranie sočinenij v 13 t., t. 13*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1955.

MARCADE Jean-Claude, *L'avant-garde russe 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1995.

MARCHESSEAU Daniel, *Chagall Ivre d'images*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1995.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Tuons le clair de lune. Manifestes futuristes*, Paris, Mille et une nuits, Coll. « 1001 nuits petite collection », 2005.

6. 3. Cinéma.

BANDA Daniel, MOURE José, *Le cinéma, naissance d'un art, Premiers écrits (1895-1920)*, Paris, Flammarion, 2008.

BENATELLI Nicoletta, *La tentation du cinéma chez Blaise Cendrars*, thèse, Littérature étrangère, Université de Venise, 1991.

RAMIREZ Francis, « Apollinaire et le désir de cinéma », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1995, N°47. pp. 371-389.http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1995_num_47_1_1883. (consulté le 17 juin 2014).

VANOYE Francis, « Le cinéma de Cendrars », dans *Blaise Cendrars*, Revue Europe, n°566, juin 1976.

6. 4. Publicité.

ANIKST Mikhaïl, *La pub en URSS dans les années 20*, trad. de l'anglais par Sophie Brun, Paris, Chêne, 1987.

BARKHATOVA Eléna, *Affiches constructivistes russes*, Paris, Flammarion, [Avant-Garde, Moscou, 1992], 1992.

BOUCHARENC Myriam, « Publicité = Poésie », dans Claude Leroy (dir.), *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, Paris, Non lieu, 2009.

CENDRARS Blaise, *Tout autour d'aujourd'hui, Aujourd'hui*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Tome 11, Paris Denoël, 2005.

WEILL Alain, *L'affiche française*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? », 1982.

7. Dictionnaires / Méthodes.

ARMENGAUD Françoise, POIRION, Daniel « Bestiaires », Encyclopaedia Universalis [en ligne], consulté le 17 juin 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/bestiaires>.

BAUDRILLARD Jean, « Modernité », Encyclopédia universalis [en ligne], consulté le 17 juin 2014. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/modernite/>.

BERGEZ Daniel, *L'explication de texte littéraire*, Paris, Bordas, 1989.

BRUNEL Pierre, PICHOS Claude, ROUSSEAU André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand, Colin, Coll. « U », 2000.

BRUNN Alain, « Modernité », Encyclopédia Universalis [en ligne], consulté le 17 juin 2014. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/modernite/>.

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

CHEVREL Yves, *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2008.

CLAUDON Francis, HADDAD-WOTLING Karen, *Précis de littérature comparée*, Paris, Nathan, 1992.

- DELAUNAY Alain, « Métamorphose », Encyclopaedia Universalis [en ligne], consulté le 17 juin 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopédie/métamorphose>.
- DUPRIEZ Bernard, *Gradus Les procédés littéraires*, Union Générale d'Éditions, coll. « 10 / 18 », 1984.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, précédé de *l'Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Essais », 1991.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1982.
- JULLIEN Claudia, *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française*, Paris, Vuibert, 2003.
- KLAUBER Véronique, « Grotesque », Encyclopaedia Universalis [en ligne], consulté le 17 juin 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopédie/grotesque>.
- LAGEIRA Jacinto, « Modernité », [en ligne], Encyclopédia universalis, consulté le 17 juin 2014. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/modernite/>.
- LAMBOTTE Marie-Claude, « Ironie », Encyclopaedia Universalis [en ligne], consulté le 17 juin 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopédie/ironie>.
- MAZALEYRAT Jean, *Eléments de métrique française*, Paris, A. Colin, 1995.
- ROUSSET Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1982.
- VIARD Bruno, *Les 100 mots du romantisme*, Paris, Presses Universitaires de France « Que sais-je ? », 2010.

Index des noms propres.

A

Alexandre, 31, 33, 142, 178, 194, 204, 228, 301, 423,

437, 560, 563, 575, 576, 580, 749

Anikst, 153

Apollinaire, **1**, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 18,

19, 22, 25, 27, 29, 39, 40, 41, 42, 45, 47, 48, 49, 50,

51, 52, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66,

67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82,

83, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 100, 104, 105, 110, 111,

112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 126, 127,

133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 143, 145, 147,

148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 157, 161, 162, 163,

167, 168, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 178, 179, 180,

181, 184, 186, 187, 191, 192, 194, 197, 198, 201, 202,

203, 206, 208, 210, 213, 214, 215, 216, 217, 221, 222,

224, 225, 228, 229, 230, 233, 234, 240, 241, 246, 247,

248, 250, 251, 253, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 262,

263, 264, 265, 267, 269, 272, 274, 276, 277, 281, 282,

284, 285, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297,

298, 299, 300, 301, 302, 305, 307, 308, 309, 310, 311,

312, 313, 314, 316, 317, 318, 320, 322, 323, 324, 325,

326, 328, 330, 331, 333, 334, 338, 339, 341, 342, 343,

347, 349, 351, 352, 353, 356, 360, 362, 363, 364, 365,

367, 369, 371, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 382,

384, 385, 387, 388, 389, 390, 392, 393, 396, 399, 400,

401, 402, 404, 405, 407, 409, 410, 411, 413, 414, 416,

418, 420, 421, 423, 424, 426, 427, 430, 431, 432, 434,

435, 437, 438, 439, 441, 443, 447, 448, 449, 450, 452,

453, 454, 455, 456, 458, 470, 471, 472, 473, 474, 475,

476, 477, 478, 479, 480, 481, 484, 485, 486, 488, 489,

492, 493, 496, 497, 500, 501, 503, 504, 505, 506, 508,

509, 510, 511, 512, 514, 515, 516, 519, 522, 526, 527,

528, 529, 530, 533, 534, 538, 541, 542, 545, 547, 548,

549, 552, 553, 554, 555, 557, 558, 559, 560, 561, 562,

563, 564, 569, 570, 571, 574, 575, 576, 577, 578, 580,

581, 584, 587, 588, 589, 591, 593, 594, 595, 596, 597,

598, 599, 601, 604, 605, 607, 610, 612, 613, 616, 619,

621, 622, 623, 624, 626, 628, 629, 630, 631, 632, 633,

637, 638, 639, 641, 645, 646, 647, 648, 651, 652, 655,

656, 657, 660, 661, 664, 665, 666, 667, 669, 671, 674,

676, 677, 678, 679, 681, 684, 685, 687, 688, 690, 693,

694, 695, 696, 697, 700, 702, 703, 704, 705, 707, 708,

709, 710, 711, 712, 715, 718, 720, 722, 723, 724, 727,

729, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 741, 742, 753, 755,

757, 758, 759, 760, 761, 764, 768, 769, 770, 771

Aragon, 8, 95, 482, 483, 527, 535, 691

Aristote, 353, 354, 466, 468, 469, 522, 523

Armengaud, 419

B

Bachelard, 325, 326, 329, 464, 465, 670, 698, 699, 709,

711

Balachova, 18

Banda, 143

Barkhatova, 141, 152, 156

Barthes, 346, 435, 436, 438, 439

Barzun, 11, 164, 262, 512

Bates, 202

Baudelaire, 17, 96, 97, 98, 99, 102, 104, 111, 116, 151,

181, 191, 192, 202, 225, 226, 228, 229, 232, 233, 234,

248, 251, 252, 253, 255, 298, 299, 347, 348, 349, 362,

368, 389, 390, 400, 407, 416, 419, 420, 439, 524, 528,

576, 608, 652, 741, 768

Baudrillard, 17

Becker, 58, 72, 73

Bégué, 533, 589, 685

Béhar, 370, 371

Bellour, 8

Benatelli, 145, 146

Benoit, 529, 530

Bergez, 21, 22, 354, 356

Berranger, 67, 185, 215, 262, 263, 271, 274, 291, 302,

335, 336, 342, 359, 360, 371, 481, 511, 512, 536, 537,

590, 631, 669, 698

Bertrand, 17, 347, 420, 519, 520, 523, 524, 529, 530,

531, 708, 709, 724, 741, 765

Biely, 33, 483

Blok, 33, 155, 178, 410, 440, 483, 560, 580, 598

Blumenkranz Onimus, 108

Bogumil, 521

Bonnefoy, 96, 229, 230, 577

Bonord, 74

Boucharenc, 151, 248
 Bourliouk, 13, 90, 91, 108, 112, 122, 155, 384, 485, 510,
 512, 513, 554
 Bozon-Scalzitti, 215, 216, 379, 401, 470, 576, 589, 634
 Braque, 7, 61, 82, 83, 84, 85, 90, 113, 118, 120, 122, 279,
 743
 Breton, 8, 73, 112, 115, 439, 464, 526, 527, 766
 Brik, 13, 44, 149, 205, 287, 293, 556, 598, 599, 627, 630,
 635, 636, 674, 678, 756
 Brion-Guerry, 4, 5, 6, 8, 769
 Brunel, 8, 19, 20, 21, 95, 98, 100, 101, 102, 104, 105,
 202, 345, 667
 Brunn, 17
 Burgos, 438, 511, 724

C

Caizergues, 82, 512, 513, 548, 771
 Caminade, 344, 464, 465
 Campa, 6, 40, 54, 58, 62, 63, 64, 65, 66, 73, 96, 97, 101,
 103, 105, 106, 110, 113, 156, 203, 230, 288, 301, 360,
 667, 710, 740, 758, 760

Cendrars, **1**, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 15, 16, 18, 19, 20, 22,
 25, 27, 29, 33, 36, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 51, 52,
 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69,
 71, 73, 74, 76, 78, 88, 105, 111, 112, 114, 115, 117,
 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129,
 130, 131, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143,
 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156,
 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168,
 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181,
 182, 184, 185, 188, 189, 192, 193, 195, 196, 197, 201,
 203, 206, 207, 209, 210, 211, 214, 215, 216, 217, 218,
 221, 222, 223, 224, 227, 228, 229, 232, 233, 234, 236,
 237, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 248, 250, 251,
 252, 253, 254, 257, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266,
 269, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281,
 283, 284, 285, 286, 287, 291, 292, 295, 296, 297, 298,
 302, 303, 306, 307, 308, 310, 311, 313, 314, 315, 316,
 317, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 329,
 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 340, 341, 342,
 343, 351, 353, 358, 359, 360, 362, 363, 365, 366, 367,
 368, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 378, 379, 380, 382,
 383, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395,

396, 398, 401, 402, 403, 404, 405, 409, 410, 411, 412,
 413, 414, 417, 418, 421, 423, 424, 425, 427, 428, 431,
 432, 434, 435, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 447, 448,
 450, 451, 452, 456, 457, 458, 460, 461, 470, 471, 473,
 474, 475, 476, 481, 484, 486, 487, 488, 489, 490, 492,
 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 504, 505,
 506, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 519, 522, 528,
 529, 530, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 546,
 548, 549, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561,
 562, 563, 565, 566, 569, 570, 571, 572, 575, 576, 577,
 578, 579, 581, 585, 588, 589, 590, 591, 592, 594, 595,
 597, 599, 600, 602, 603, 604, 605, 607, 608, 609, 610,
 611, 612, 614, 615, 616, 617, 619, 620, 622, 623, 624,
 625, 626, 627, 628, 629, 631, 632, 634, 637, 638, 639,
 640, 642, 646, 647, 648, 649, 652, 653, 654, 656, 657,
 661, 662, 663, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 674,
 675, 676, 677, 678, 679, 680, 682, 685, 688, 693, 694,
 695, 696, 697, 698, 699, 700, 703, 708, 711, 712, 713,
 716, 717, 718, 719, 722, 723, 724, 726, 727, 728, 729,
 730, 731, 733, 734, 736, 737, 738, 739, 740, 742, 746,
 753, 755, 756, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 769,
 771, 772

Cézanne, 83, 85, 90, 92
 Chadourne, 43, 216, 263, 315, 329, 359, 410, 470, 471,
 577, 667, 711
 Chagall, 90, 114, 115, 124, 125, 154, 195, 432, 504, 546,
 553, 617, 619, 771
 Chambers, 181, 229
 Charbonnier, 241, 378, 379, 439, 453, 471, 548, 558,
 559, 563, 610, 656
 Charles-Wurtz, 345, 375, 523, 525, 526, 528, 531, 532,
 533, 535, 724
 Chateaubriand, 313, 684
 Chevrel, 21, 357
 Chianca, 228, 229, 326, 575, 588, 598, 628
 Chklovski, 109, 205, 379
 Chudak, 18, 19
 Clancier, 42, 216, 224, 226, 227, 271, 313, 348, 349, 522,
 528, 596, 597, 607, 632, 637, 638, 723
 Claudon, 20
 Coligny-Châtillon, 9, 10
 Collot, 334
 Combe, 530
 Compagnon, 442, 456
 Compton, 510

Corbière, 99, 100, 101, 355, 362, 419, 520, 524, 528, 607
Corrado, 3, 93, 94, 770
Cortiana, 206

D

Dagen, 82, 83, 84, 86, 88, 91, 142, 156
Dalize, 61, 541, 554, 558
Darbeau, 519, 520, 523, 524, 529, 530, 531, 708, 709,
724
Darwin, 199
Daudin, 198, 214, 215, 317, 339, 371, 389, 400, 423, 534,
538, 559, 610, 684, 685
Debon, 41, 49, 50, 52, 53, 64, 65, 73, 75, 115, 116, 122,
290, 292, 364, 376, 411, 441, 508, 509, 511, 527, 534,
561, 577, 710, 723, 758, 759, 760
Decaudin, 64, 73, 114, 137, 147, 148, 187, 230, 264, 441,
471, 509, 769
Delacroix, 116
Delaunay, 8, 11, 18, 88, 89, 113, 115, 119, 121, 123, 125,
129, 260, 262, 263, 266, 419, 420, 457, 512, 640, 739,
744, 750
Derain, 82, 90, 114, 526
Desbordes-Valmore, 99
Du Marsais, 467
Dürrenmatt, 532
Dufy, 423
Dupriez, 463, 466, 467
Durand, 17, 347, 420, 741
Durry, 65, 301

E

El Lissitzky, 514
Essenine, 560
Exter, 108

F

Fontanier, 466
Fourcault, 141, 150, 250, 360, 411, 480, 589, 598, 638,
661, 724
Freitas, 631, 654, 657, 662, 663
Friedrich, 31, 98, 99, 101, 104, 533, 537, 765
Frioux, 13, 14, 15, 19, 25, 26, 110, 159, 167, 205, 214,
228, 239, 244, 248, 249, 287, 315, 316, 336, 360, 361,
376, 377, 421, 459, 472, 475, 476, 535, 536, 550, 561,

597, 598, 599, 627, 635, 654, 655, 660, 664, 670, 678,
679, 691, 739, 740, 756, 763

G

Gance, 143, 144, 145
Gardes Tamine, 465, 467
Gauguin, 90
Gautier, 98
Genette, 354, 453, 523, 531
Girardin, 150
Gleizes, 86
Goldenstein, 456
Gontcharova, 81, 90, 91, 92, 108, 154, 155, 744
Guillherme, 5, 6
Guyon, 54, 83, 358, 440, 559, 560, 562, 577, 590, 669,
670

H

Haddad-Wotling, 20
Hegel, 523, 537
Heistein, 106, 107
Henry, 66, 83, 522
Hubert, 711
Hugo, 97, 98, 99, 101, 104, 241, 344, 348, 362, 375, 376,
400, 411, 438, 554, 684, 708, 768
Huysmans, 102, 576

I

Iakovleva, 293, 319

J

Jacaret, 364, 372, 534, 575
Jacob, 61, 105, 114, 439, 527, 740
Jaines, 241, 378, 379, 439, 453, 471, 548, 558, 559, 563,
610, 656
Jakobson, 15, 193, 198, 343, 344, 357, 472, 535, 536,
692, 711, 712
Jangfeldt, 44, 65, 149, 379, 421, 535, 627, 630, 678
Jarrety, 95, 97, 99, 100, 103, 104, 111, 112, 180, 347,
348, 576, 607
Jean, 9, 10, 17, 21, 22, 23, 66, 94, 101, 111, 117, 122,
140, 141, 144, 156, 191, 192, 196, 226, 231, 233, 252,
253, 255, 256, 262, 278, 279, 292, 298, 299, 321, 327,

347, 348, 349, 350, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 377,
378, 389, 390, 400, 420, 438, 439, 440, 441, 443, 456,
467, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 511, 519, 520,
521, 528, 533, 537, 538, 559, 561, 562, 563, 574, 588,
597, 608, 628, 629, 630, 639, 669, 671, 679, 697, 698,
699, 712, 721, 722, 723, 724, 741, 758, 759, 761, 762,
765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773

Jégou, 607, 608, 609

Jones, 319

Joubert, 156, 348, 350, 361, 439, 441, 467, 478, 482,
533, 588, 722

Jullien, 423

K

Kandinsky, 8, 94, 740, 745

Katanian, 152

Khardjiev, 93, 112, 122, 123, 231, 260, 364, 371, 422,
460, 472, 483, 485, 509, 512

Khlebnikov, 108, 109, 155, 231, 507

Khlopina, 457, 628

Kisling, 12

Klauber, 365

Konrad, 363

Kroutchonykh, 107, 150, 507, 554, 748

Krzywkowski, 65

L

Lacassin, 442, 443

Laforge, 98, 100, 355, 362, 485, 522, 524, 607

Lagarde, 226

Lageira, 17

Lagrue, 522

Lamartine, 313, 333, 524

Lambotte, 363

Lanne, 94, 712

Larionov, 81, 89, 90, 91, 92, 93, 108, 118, 154, 155, 745

Lartigue, 533, 589, 685

Lautréamont, 98, 99, 355, 362, 420, 421, 453, 528, 576,
608, 629, 630, 741, 757, 770

Le Guern, 466

Le Quellec Cottier, 74, 136, 137, 145, 189, 227, 242, 243,
314, 411, 412, 537, 625, 662

Le Rouge, 442, 443, 456, 762

Léger, 18, 74, 115, 118, 120, 121, 130, 142, 222, 223,
272, 747

Lentengre, 215, 534, 723, 724

Leroy, 11, 16, 18, 25, 46, 66, 118, 124, 144, 145, 151,
206, 232, 244, 248, 459, 511, 512, 590, 591, 609, 610,
629, 638, 639, 653, 654, 657, 740, 755, 762, 764, 769,
772

Leuwers, 95, 96, 97, 106, 108, 110, 111, 171, 172, 357,
358, 468, 469, 470, 740, 741

Lista, 86, 142, 199, 232, 507

Livchits, 231

London, 164, 232, 422, 510, 763, 771

M

Maïakovskaïa, 421, 668

Maïakovski, **1**, 5, 6, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 22,
25, 27, 29, 32, 33, 39, 40, 44, 45, 46, 47, 51, 52, 55,
56, 57, 58, 59, 60, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 74, 76,
77, 78, 79, 80, 90, 91, 107, 108, 109, 110, 111, 112,
119, 120, 121, 122, 123, 126, 130, 131, 133, 134, 135,
136, 138, 139, 140, 142, 143, 149, 150, 151, 152, 153,
155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166,
167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178,
179, 180, 181, 183, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 193,
196, 198, 199, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209,
210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221,
222, 223, 224, 225, 226, 228, 231, 232, 234, 237, 238,
239, 240, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 253, 254, 255,
257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 265, 267, 268, 269,
270, 272, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 282, 283, 284,
285, 286, 287, 288, 291, 293, 295, 296, 297, 298, 302,
303, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315,
318, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330,
331, 332, 334, 336, 337, 338, 340, 342, 343, 351, 352,
353, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 370,
371, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382,
383, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 395,
396, 397, 398, 402, 403, 404, 406, 408, 409, 410, 413,
415, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430,
431, 432, 433, 434, 435, 440, 441, 443, 445, 447, 449,
450, 451, 452, 458, 459, 460, 461, 462, 470, 472, 473,
474, 475, 476, 480, 482, 483, 484, 485, 487, 488, 490,
491, 492, 493, 495, 496, 498, 499, 500, 501, 502, 503,

504, 505, 506, 507, 509, 510, 512, 513, 514, 515, 516,
 519, 522, 527, 528, 529, 530, 535, 536, 540, 541, 543,
 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556,
 557, 558, 560, 561, 562, 563, 564, 566, 567, 568, 570,
 571, 572, 573, 574, 575, 578, 579, 580, 581, 582, 583,
 585, 586, 588, 591, 592, 593, 594, 595, 597, 598, 599,
 600, 601, 603, 605, 606, 610, 611, 612, 615, 617, 618,
 619, 620, 621, 622, 623, 624, 626, 627, 628, 630, 631,
 635, 636, 637, 639, 640, 641, 643, 644, 645, 646, 647,
 649, 652, 654, 655, 656, 657, 658, 660, 661, 663, 664,
 666, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 675, 676, 677, 678,
 679, 680, 681, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690,
 691, 692, 693, 694, 696, 697, 700, 701, 703, 704, 705,
 706, 707, 708, 711, 712, 714, 717, 718, 719, 720, 722,
 723, 726, 727, 728, 729, 730, 732, 733, 734, 735, 736,
 737, 738, 739, 742, 746, 751, 753, 756, 763, 764, 765
 Malévitch, 81, 90, 94
 Mallarmé, 7, 22, 96, 99, 101, 253, 325, 339, 343, 344,
 345, 346, 347, 349, 356, 357, 400, 439, 467, 481, 509,
 520, 529, 530, 577, 708, 741, 766, 771
 Manet, 81, 82, 226
 Marc, 154, 155, 229, 246, 251, 378, 411, 758, 761
 Marcadé, 94, 231, 768
 Marchand-Kiss, 214, 691
 Marchesseau, 90, 114, 115
 Marinetti, 7, 64, 65, 86, 87, 92, 106, 107, 172, 199, 202,
 204, 271, 507, 508, 554, 759
 Matisse, 82, 83, 90, 113, 122
 Maulpoix, 191, 192, 233, 253, 327, 348, 349, 355, 356,
 377, 378, 389, 390, 400, 519, 520, 521, 528, 671, 697,
 721
 Mazaleyrat, 476, 477, 478
 Meschonnic, 179, 227, 299, 300, 350, 360, 372, 377, 423,
 436, 437, 441, 479, 480, 532, 591, 709, 710, 711
 Mettan, 711
 Metzinger, 86
 Michard, 226
 Monnet, 81
 Morand, 289, 315
 Moréas, 101
 Moure, 143
 Moussaron, 298, 597
 Murat, 376, 472, 480, 526, 527, 528, 534, 548, 576, 667,
 711, 758, 759, 760
 Musset, 111, 243, 419, 684

N

Navarri, 400, 401
 Nerval, 96, 99, 164, 181, 191, 299, 300, 314, 348, 419,
 522, 537, 538, 546, 563, 629, 630, 757, 770
 Nietzsche, 105, 107, 200, 533, 678, 708, 709
 Noudelmann, 16, 201, 202

P

Pia, 41, 42, 48, 187, 300, 666
 Picasso, 7, 18, 82, 83, 84, 85, 87, 113, 114, 117, 118, 121,
 127, 137, 666, 667
 Pichois, 19, 20, 21, 345
 Picon-Vallin, 377, 692
 Pinson, 357, 358
 Playden, 9, 316, 626
 Poirion, 419
 Por, 365
 Poupon, 154, 155, 229, 246, 251, 411
 Purnelle, 52, 53

R

Ramirez, 147, 148, 149
 Rausis, 629
 Raymond, 8, 42, 111, 202, 233, 251, 345, 553, 629, 630,
 757, 769, 770
 Read, 289, 290
 Reverdy, 272, 356, 357, 464, 465, 526, 679
 Richard, 22, 23, 226, 252, 255, 256, 299, 390, 538, 563,
 608, 667, 699
 Richter, 710
 Ricœur, 468, 469, 470
 Rimbaud, 21, 96, 97, 98, 99, 104, 111, 161, 216, 227,
 233, 234, 271, 277, 285, 300, 313, 347, 348, 349, 355,
 363, 379, 400, 439, 522, 524, 525, 528, 530, 538, 607,
 698, 699, 723, 741, 768
 Ripellino, 89, 90, 91, 142, 150, 152, 155, 204, 205, 410,
 422, 560, 598, 599, 712, 722
 Robel, 172, 437, 507, 599, 627, 756
 Rodchenko, 152, 153, 510, 627, 749
 Rojdestvenski, 361
 Rousseau, 19, 20, 21, 124, 126, 127, 305, 339, 345
 Rousselot, 196
 Rousset, 22

S

Sacks-Galey, 510, 511
Sahakiants, 302
Salmon, 372, 555, 695
Sausser, 11, 43, 45, 314, 627, 668
Soleil, 60, 216, 380, 507, 575, 582, 589, 594, 612, 635,
640, 707
Somville, 232
Stahlberger, 231, 232, 422
Stierle, 525, 526
Strada, 109, 768, 769

T

Tamine, 465, 472
Toulouse-Lautrec, 150
Trenine, 93, 112, 122, 123, 231, 260, 364, 371, 422, 460,
472, 483, 509, 512, 763
Tzara, 8, 112, 151

V

Vadé, 298, 344, 521, 526, 529, 530, 766
Valéry, 7, 38, 75, 101, 103, 104, 227, 228, 312, 313, 344,
345, 346, 347, 348, 349, 439, 509
Van Gogh, 90
Vanoye, 144, 145, 150
Verhaeren, 7, 103, 105, 201, 202, 216, 226, 232
Verlaine, 96, 99, 100, 102, 111, 300, 362, 520, 522
Viard, 596
Vieillard-Baron, 230, 300, 301, 338, 339
Villiers de L'Isle-Adam, 99

W

Weill, 150, 151
Whitman, 105, 111, 202, 226, 232

Z

Zola, 4, 81, 102, 103, 226
Zoppi, 230, 263, 264

Index des œuvres citées.

19 PO, 25, 125, 126, 128, 129, 130, 138, 157, 158, 162,
164, 165, 166, 196, 211, 212, 218, 238, 244, 249, 253,
258, 267, 275, 320

ACM, 25, 258

ALC, 25, 127, 134, 135, 136, 140, 161, 162, 170, 175,
176, 184, 186, 187, 191, 192, 193, 194, 198, 208, 210,
214, 222, 225, 241, 242, 247, 248, 251, 257, 260, 263,
270, 277, 282, 283, 285, 306, 307, 309, 310, 311, 312,
313, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 329, 330, 332, 334,
339, 342, 353, 368, 369, 371, 375, 383, 384, 389, 394,
395, 398, 400, 401, 406, 408, 409, 411, 415, 416, 418,
419, 420, 428, 432, 433, 436, 449, 450, 452, 454, 456,
457, 475, 476, 477, 487, 488, 491, 494, 498, 499, 502,
505, 507, 508, 543, 544, 547, 548, 549, 554, 556, 557,
571, 572, 576, 577, 582, 583, 586, 589, 590, 595, 596,
603, 604, 607, 614, 615, 616, 618, 621, 624, 625, 626,
634, 635, 643, 644, 647, 648, 654, 658, 659, 663, 667,
676, 677, 679, 680, 684, 687, 690, 693, 697, 699, 705,
707, 710, 717, 718, 723, 724, 730, 732, 733, 737

CALL, 25, 40, 47, 48, 49, 50, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 69,
70, 72, 77, 78, 80, 134, 135, 136, 140, 161, 168, 179,
191, 192, 198, 208, 209, 210, 211, 214, 222, 223, 257,
278, 283, 285, 332, 342, 353, 368, 369, 389, 401, 407,
409, 411, 416, 433, 458, 475, 477, 494, 495, 502, 505,
554, 555, 556, 557, 559, 572, 583, 589, 597, 615, 635,
644, 647, 654, 667, 691, 699, 705, 707, 710, 718, 721,
737, 738

FR, 25, 129, 130, 157, 158, 165, 169, 180, 185, 193, 195,
207, 211, 212, 218, 219, 223, 224, 254, 265, 280, 292,
318, 322, 327, 328, 333, 336, 370, 384, 395, 399, 404,
405, 416, 417, 429, 434, 453, 460, 503, 507, 542, 552,
574, 622, 637, 644, 645, 655, 674, 677, 683, 685, 691,
706, 716, 718, 719

Pa, 25, 244

Pâq, 25

PL, 25, 80, 248

PO1-FV, 25, 190, 194, 197, 198, 308, 397, 430, 543, 553,
585, 597, 605, 639, 643, 646, 653, 657, 661, 666, 676,
692

PO1-GM, 25, 47, 52, 56, 57, 59, 68, 69, 71, 79, 131, 132,
139, 181, 354, 371, 376, 383, 417, 427, 497, 508, 543,
548, 553, 556, 568, 570, 575, 582, 603, 608, 614, 657

PO1-H, 25, 174, 186, 190, 224, 239, 255, 262, 305, 310,
417, 427, 462, 493, 501, 543, 546, 584, 585, 588, 595,
603, 606, 614, 638, 639, 661, 666, 679, 685, 686, 692,
703, 704, 721, 723, 732

PO1-NP, 25, 126, 132, 159, 165, 169, 177, 180, 194, 197,
221, 239, 245, 255, 261, 307, 311, 353, 367, 368, 385,
388, 393, 406, 414, 415, 435, 448, 477, 500, 501, 508,
553, 556, 569, 575, 585, 588, 597, 607, 617, 618, 621,
623, 624, 645, 646, 653, 657, 660, 662, 665, 666, 676,
678, 683, 690, 697, 703, 709, 720, 737

PO1-VMT, 25, 131, 133, 139, 166, 185, 208, 212, 213,
224, 239, 241, 246, 250, 256, 258, 259, 305, 310, 383,
393, 397, 405, 406, 410, 411, 566, 575, 584, 595, 603,
606, 620, 624, 643, 653, 658, 707, 732, 736, 737

PO2-150M, 26, 32, 33, 133, 177, 178, 181, 186, 191, 212,
213, 220, 256, 259, 281, 341, 383, 400, 406, 408, 431,
435, 448, 505, 549, 553, 570, 581, 684, 725, 729

PO2-MB, 26, 175, 177, 181, 213, 219, 220, 221, 256, 265,
266, 276, 333, 427, 430, 569, 570, 576, 589, 692, 697,
709

PO3-4I, 26, 197, 507, 735

PO3-5I, 26, 126, 134, 170, 190, 191, 246, 266, 507, 556,
581, 620

PO3-Aux ouvriers de Kourtsk, 26, 167, 276

PO3-JA, 26, 134, 161, 170, 183, 184, 246, 613, 614, 656,
662, 666, 679, 699

PO3-SC, 26, 167, 190, 245, 246, 255, 287, 288, 306, 328,
329, 331, 385, 431, 435, 463, 464, 542, 545, 546, 558,
559, 620, 643, 657, 662, 663, 665, 675, 676, 679, 683,
686, 692, 706, 736

SD, 25

V12-30, 25, 46, 52, 55, 56, 68, 69, 71, 77, 79, 126, 131,
132, 133, 139, 159, 160, 161, 166, 167, 189, 190, 194,
196, 197, 199, 207, 208, 210, 212, 238, 239, 240, 245,
246, 250, 254, 276, 284, 294, 308, 319, 332, 354, 367,
368, 370, 374, 375, 382, 385, 388, 393, 396, 397, 400,
408, 415, 417, 427, 430, 431, 432, 434, 447, 448, 451,
453, 454, 475, 476, 489, 490, 492, 497, 498, 504, 505,
508, 552, 553, 556, 566, 569, 574, 582, 584, 587, 588,
593, 597, 605, 617, 621, 623, 643, 646, 647, 649, 650,
652, 653, 658, 661, 678, 683, 689, 692, 696, 698, 704,
706, 708, 709, 716, 717, 720, 722, 729, 731, 732, 735,
736

Table des matières.

Introduction	3
<i>Références aux œuvres du corpus et choix des éditions.....</i>	23
Première partie : Bouleversements et confusions à l'aube du xx^e siècle : naissance du monde moderne.....	25
<i>1. 1. Incertitudes de l'histoire : troubles et désordres.....</i>	26
1. 1. 1. Une période de tensions.....	26
1. 1. 1. 1. Les crises politiques.....	26
1. 1. 1. 2. L'agitation populaire.....	31
1. 1. 1. 3. Complexité de la situation géopolitique européenne.....	34
1. 1. 2. La première guerre mondiale : représentation d'une expérience moderne traumatisante.....	37
1. 1. 2. 1. Un conflit total.....	37
1. 1. 2. 2. Participation d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski au conflit.....	38
1. 1. 2. 3. L'écriture de la guerre : une esthétisation ?	59
1. 1. 2. 4. La guerre comme rupture et la question de l'avenir.....	71
<i>1. 2. Une époque de changements : ruptures et innovations.....</i>	77
1. 2. 1. Mutations en arts et art de la mutation.....	77
1. 2. 1. 1. Art et modernité.....	77
1. 2. 1. 2. De l'art pictural à l'art poétique.....	107
1. 2. 1. 3. Publicité et cinéma : vers un nouveau langage.....	134
1. 2. 1. 4. La littérature dans la rue.....	146
1. 2. 2. Une poésie du temps présent.....	162
1. 2. 2. 1. Rejet du passé.....	162
1. 2. 2. 2. Le souvenir : le poids de la mémoire.....	172
1. 2. 2. 3. Le présent intensément vécu.....	183
<i>1. 3. Un monde en mouvement : progrès, ville et modernité.....</i>	190
1. 3. 1. Progrès et innovation technologiques.....	190
1. 3. 1. 1. Le progrès scientifique.....	190
1. 3. 1. 2. Le progrès technique : le fer, l'électricité.....	194
1. 3. 1. 3. Les machines, nouveau peuple du monde moderne.....	204
1. 3. 2. La ville.....	215
1. 3. 2. 1. Le monde urbain.....	215
1. 3. 2. 2. La ville comme décor de théâtre.....	240

1. 3. 2. 3. La tour Eiffel, emblème de modernité.....	250
1. 3. 3. Le progrès technique : la marche accélérée du monde.....	258
1. 3. 3. 1. Les moyens de transport.....	258
1. 3. 3. 2. Les moyens de communication.....	272
<i>Conclusion pour la première partie :</i>	282
Deuxième partie : L'esthétique de la rupture : une expression des tensions.	284
2. 1. <i>Mouvement et écriture : l'instable.</i>	285
2. 1. 1. Le voyage, comme expression de l'instabilité.....	285
2. 1. 1. 1. La marche.	285
2. 1. 1. 2. Le voyage.....	299
2. 1. 2. Idéalisation de l'errance.....	310
2. 1. 2. 1. L'eau, comme métaphore de l'errance.....	311
2. 1. 2. 2. L'ailleurs.	319
2. 2. <i>Langage et écriture : le trivial.</i>	328
2. 2. 1. Un langage renouvelé.....	328
2. 2. 1. 1. Réflexion sur le langage et représentation du réel.	328
2. 2. 1. 2. Le langage et le trivial.....	346
2. 2. 1. 3. La parole-cri.	359
2. 2. 2. La déshumanisation.	372
2. 2. 2. 1. Le tableau de la misère	372
2. 2. 2. 2. L'animalité.....	401
2. 3. <i>Expérimentation et écriture : le discontinu.</i>	416
2. 3. 1. Morcellement et fragment.	417
2. 3. 1. 1. Fragment et discontinu.....	417
2. 3. 1. 2. Métaphores.	443
2. 3. 2. Une esthétique de la rupture.....	456
2. 3. 2. 1. Les vers et l'expression de la liberté.....	456
2. 3. 2. 2. Parole et action.	480
2. 3. 2. 3. La disposition sur la page.....	485
<i>Conclusion de la deuxième partie.</i>	494
Troisième partie : Le moi à l'épreuve du monde: vers un nouveau lyrisme.	496
3.1. <i>Figures du moi.</i>	497
3. 1. 1. Le lyrisme entre tradition et modernité.	497
3. 1. 1. 1. Poésie lyrique.....	497
3. 1. 1. 2. Le <i>moi</i> et le <i>je</i> : instances du « <i>je</i> ».	506
3. 1. 1. 3. Le dédoublement.	515

3. 1. 1. 4. Le principe dialogique : entre le <i>je</i> et le monde.....	524
3. 1. 2. La figure christique.	534
3. 1. 2. 1. Identification au modèle christique.	534
3. 1. 2. 2. La rivalité : vers un double indépassable.....	550
3. 1. 2. 3. Le sacrifice.	563
3. 2. <i>Crise du moi</i>	570
3. 2. 1. L'expression de la souffrance.	570
3. 2. 1. 1. L'exacerbation des sentiments.	571
3. 2. 1. 2. Le langage du corps.....	581
3. 2. 2. Le mal-aimé.....	598
3. 1. 2. 1. La figure féminine.	598
3. 2. 2. 2. L'expression du manque.....	625
3. 3. <i>Le Moi et le monde : un double mouvement</i>	638
3. 3. 1. Le poids du monde.....	638
3. 3. 1. 1. Enfermement et intériorité.....	638
3. 3. 1. 2. Le poids du quotidien.....	650
3. 3. 2. L'expansion du Moi.....	668
3. 3. 2. 1. L'hyperbolisme.....	668
3. 3. 2. 2. L'univers.	679
3. 3. 2. 3. L'homme de l'avenir.....	691
<i>Conclusion de la troisième partie</i>	706
Conclusion.....	707
Annexes.	712
<i>Annexe A</i>	712
<i>Annexe B</i>	712
<i>Annexe C</i>	713
<i>Annexe D</i>	713
<i>Annexe D</i>	714
<i>Annexe E</i>	714
<i>Annexe F</i>	715
<i>Annexe G</i>	715
<i>Annexe H</i>	716
<i>Annexe I</i>	717
<i>Annexe J</i>	718
<i>Annexe K</i>	719
<i>Annexe L</i>	720
	751

<i>Annexe M.</i>	721
Plan de la bibliographie.	722
Bibliographie.	724
1. Œuvres du corpus.	724
1. 1. Œuvres de Guillaume Apollinaire.	724
1. 1. 1. Corpus étudié.....	724
1. 1. 2. Autres œuvres.	724
1. 2. Œuvres de Blaise Cendrars.	724
1. 2. 1. Corpus étudié.....	724
1. 2. 2. Autres œuvres.	724
1. 3. Œuvres de Vladimir Maïakovski.	725
1. 3. 1. Corpus étudié.....	725
1. 3. 2. Autres œuvres.	725
2. Etudes.	726
2. 1. Etudes sur Guillaume Apollinaire.	726
2. 1. 1. Ouvrages critiques.....	726
2. 1. 2. Articles.....	727
2. 2. Etudes sur Blaise Cendrars.	729
2. 2. 1. Ouvrages critiques.....	729
2. 2. 2. Articles.....	730
2. 2. 3. Thèse.....	730
2. 3. Etudes sur Vladimir Maïakovski.	731
2. 3. 1. Ouvrages critiques.....	731
2. 3. 2. Articles.....	732
3. Ouvrages théoriques.	732
3. 1. Lyrisme.	732
3. 1. 1. Ouvrages.	732
3. 1. 2. Articles.....	733
3. 2. Métaphore.	733
4. Etudes historiques.	734
4. 1. Ouvrages.	734
4. 2. Articles.	734
5. Ouvrages d'histoire littéraire.	735
5. 1. Ouvrages.	735
5. 2. Articles.	736
5. 3. Thèse.	737
	752

6. <i>Ouvrages critiques.</i>	737
6. 1. Ouvrages sur la poésie.	737
6. 2. Histoire de l'art.	738
6. 3. Cinéma.	738
6. 4. Publicité.	739
7. <i>Dictionnaires / Méthodes.</i>	739
Index des noms propres.	741
Index des œuvres citées.	747
Table des matières.	749

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « LITTÉRATURES FRANÇAISE,
FRANCOPHONES ET COMPARÉE »

Le moi et le monde.

*Quête identitaire et esthétique du
monde moderne
dans l'œuvre poétique de Guillaume
Apollinaire, Blaise Cendrars et Vladimir
Maïakovski.*

Citations russes de Maïakovski.

Présentée et soutenue publiquement le 12 décembre 2014 par

Fabienne Liger Marié

Sous la direction de M. le Professeur Gérard Peylet

Membres du jury :

M. Gérard PEYLET, Professeur à l'Université Bordeaux Montaigne.

Mme Florence CORRADO, MCF à l'Université Bordeaux Montaigne.

M. Claude FILTEAU, Professeur à l'Université de Limoges, rapporteur.

Mme Odile GANNIER, Professeur à l'Université de Nice.

M. Michel PRAT, MCF HDR à l'Université Bordeaux Montaigne.

M. Antony SORON, MCF HDR à IUFM de Paris, Université Paris IV, rapporteur.

Première partie - Bouleversements et confusions à l'aube du XX^e siècle : naissance du monde moderne¹.

1- 1- Incertitudes de l'histoire : troubles et désordres.

1- 1- 1- Une période de tensions.

1- 1- 1- 1- Les crises politiques.

(PO2-150M345) [...]

«Радиограмма переврана.

Не бурь раскат.

(PO2-150M351)

а эти

вошли,

ввалились в Ивана

и в нем разлеглись,

как матросы в каюте.

(PO2-150M393)

Это тебе

революций кровавая Илиада!

Голодных годов Одиссея тебе!

(PO2-150M317)

И вот

Россия

не нищий оборвыш,

не куча обломков,

не зданий пепел —

1- 1- 2- La première guerre mondiale : représentation d'une expérience moderne traumatisante.

1- 1- 2- 2- Participation d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski au conflit.

(V12-30 La guerre est déclarée 135).

Морду в кровь разбила кофейня,

¹ Les citations sont données en suivant le plan de la thèse.

зверьим криком багрима:

(PO1-GM143)

Хорошо вам!

А мне

сквозь строй,

сквозь грохот

как пронести любовь к живому?

Оступлюсь —

и последней любвишки кроха

навек канет в дымный омут.

(PO1-GM145, 147)

Единственный человечий,

среди воя,

среди визга,

голос

подъемлю днесь.

[...]

ненужный даже,

должен жить;

нельзя,

нельзя ж его

в могилы траншей и блиндажей

вкопать заживо —

(PO1-GM167)

И взвился

в небо

фейерверк фактов,

один другого чудовищней.

(V12-30 La guerre est déclarée 135),

«Отравим кровью игры Рейна!

Гро́мами ядер на мрамор Рима!»

(V12-30 Maman et le soir tué par les Allemands 141)

Ма — а — а — ма!

Сейчас притащили израненный вечер.

Крепился долго,

кургузый,

шершавый,

и вдруг, —

надломивши тучные плечи,

расплакался, бедный, на шее Варшавы.

(V12-30 Somptueuses absurdités 205).

Оттого что цветет,

одуряет желтолистая

на клумбах из убитых гангрена.

Не убиты,

нет же,

нет!

Все они встанут

просто —

вот так,
вернутся

(PO1- GM165) [...]

Вдруг —
секунда вдребезги.
Рухнула арена дыму в дыру.
В небе — ни зги.
Секунды быстрились и быстрились —
взрывали,
ревели,
рвали.
Пеной выстрел на выстреле
огнел в кровавом вале.

(PO1-GM169)

Огневержец!
Где не найдешь, карая!
Впутаясь ракете,
в небо вбегу —
с неба,
красная,
рдею у края,
кровь Пегу.

(PO-GM171)

Метнулись гонимые разбегом убитые,
и еще
минуту
бегут без голов.

(PO1-GM177)

В гниющем вагоне
на сорок человек —
четыре ноги.

(PO1-GM185) [...]

Мечу пожаров рыжие пряди.
Волчьи щетинюсь из темени ям.
Люди!
Дорогие!
Христа ради,
ради Христа
простите меня!

(PO1-GM187)

Нет,
не подыму искаженного тоской лица!
Всех окаяннее,
пока не расколется,
буду лоб разбивать в покаянии!

(PO1-GM165)

Пеной выстрел на выстреле
огнел в кровавом вале.

1- 1- 2- 3- L'écriture de la guerre : une esthétisation ?

(V12-30 La guerre est déclarée¹³⁵)

И на площадь, мрачно очерченную чернью,
багровой крови пролилась струя!

(PO3- 5I 115)

Что это! Скорее! Скорее! Увидеть. Раскидываю тучи. Ладонь ко лбу. Глаза укрепил над самой землей. Вчера еще закандаленная границами, лежала здесь Россия одиноким красным оазисом. Пол-Европы горит сегодня. Прорывает огонь границы географии России. А с запада на приветствия огненных рук огнеплещет германский пожар. От красного тела России, от красного тела Германии огненными руками отделились колонны пролетариата.

(PO1-GM151)

А там,
всхлобучась на вечер чинный,
женщины
раскачивались шляпой стопёрой.
И в клавиши тротуаров бухали мужчины,
уличных блудилищ остервенелые тапёры.

(PO1-GM159)

Т-с-с-с-с-с... —
грохот.
Барабаны, музыка?
Неужели?
Она это,
она самая?
Да!
НАЧАЛОСЬ.

(PO1-GM165).

Бутафор!
Катафалк готовь!
Вдов в толпу!
Мало вдов еще в ней.

(V12-30 Somptueuses absurdités²⁰⁵)

Оттого что цветет,
одуряет желтолистая
на клумбах из убитых гангрена.
[...]
Скажут: не было ни ядр, ни фугасов
и, конечно же, не было крепости!

(PO1-GM163).

Седоволосые океаны
вышли из берегов,
впились в арену мутными глазами.

(PO1-GM165).

К началу кровавых игр,

напряженный, как совокупление,
не дыша, остановился миг.

1- 1- 2- 4- La guerre comme rupture et la question de l'avenir.

(V12-30Moi et Napoléon153).

Все равно!

Это нам последнее солнце —
солнце Аустерлица!

[...]

Сегодня я — Наполеон!

(V12-30 Marre267)

ДЛЯ ИСТОРИИ

Когда все расселятся в раю и в аду,
земля итогами подведена будет —
помните:

в 1916 году

из Петрограда исчезли красивые люди.

(PO2- 105M311)

А нам

не только, новое строя,
фантазировать,
а еще и издинамитить старое.

(V12-30 La révolution323)

Граждане!

Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде».

Сегодня пересматривается миров основа.

Сегодня

до последней пуговицы в одежде
жизнь переделаем снова.

(V12-30 La révolution331)

Новые несем земле скрижали
с нашего серого Синая.

(V12-30 La révolution335)

Это над взбитой битвами пылью,
над всеми, кто грызся, в любви изверясь,
днесь
небывалой сбывается былью
социалистов великая ересь!

(PO1-GM145)

А я

на земле

один

глашатай грядущих правд.

(PO4-PV203)

А поэта
интересует
и то,
что будет через двести
лет
или —
через сто.

1-2- Une époque de changements : ruptures et innovations.

1- 2- 1- Mutations en arts et art de la mutation.

1. 2. 1. 2. De l'art pictural à l'art poétique.

(V12-30 Clair de lune 281).

ЛУННАЯ НОЧЬ

ПЕЙЗАЖ

Будет луна.

Есть уже

немножко.

А вот и полная повисла в воздухе.

(PO1-NP79)

а я одно видел:

вы — Джиоконда,

которую надо украсть!

(PO3-5I 71)

Мне ль

вычеканивать венчики аллитераций

богу поэзии с образами образов.

(V12-30 Nuit67)

НОЧЬ

Багровый и белый отброшен и скомкан,

в зеленый бросали горстями дукаты,

а черным ладоням сбежавшихся окон

раздали горящие желтые карты.

Бульварам и площади было не странно
увидеть на зданиях синие тоги.

И раньше бегущим, как желтые раны,
огни обручали браслетами ноги.

(V12-30 Et vous, vous pourriez ?81).

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

(V12-30 Quelques mots⁹⁵)

Моя любовница рыжеволосая.

(V12-30 Tout de même¹²⁹)

Я вышел на площадь,
выжженный квартал
надел на голову, как рыжий парик.

(V12-30 Deux ou trois choses¹⁹⁷)

В ресторане было от электричества рыжѳ.

(V12-30 Être bon avec les chevaux³⁴⁹)

Хвостом помахивала.
Рыжий ребенок.
Пришла веселая,
стала в стойло.

(PO1-VMT²⁷)

Пухлыми пальцами в рыжих волосиках
солнце изласкало вас назойливостью овода —

(PO1-GM¹⁵⁵),

Солнце подымет рыжую голову

(V12-30 La guerre est déclarée¹³⁵)

И на площадь, мрачно очерченную чернью,
багровой крови пролилась струя!

(V12-30 La guerre est déclarée¹³⁷)

А из ночи, мрачно очерченной чернью,
багровой крови лилась и лилась струя.

(PO1-NP⁹⁷),

Понедельники и вторники
окрасим кровью в праздники!

(PO1-NP99)

На небе, красный, как марсельеза,
вздрагивал, околевая, закат.

[...]

Эту ночь глазами не проломаем,
черную, как Азеф!

(PO1-GM191)

Шепот.

Вся земля
черные губы разжала.

(PO2-150M355)

Ни цветов,

ни оттенков,

ничего нет —

кроме

цвета, красящего в белый цвет,

и красного,

кровавящего цветом крови.

Багровое все становилось багрово́ей.

(V12-30 De rue en rue⁷⁵)

Че-

рез

железных коней

с окон бегущих домов

прыгнули первые кубы.

Лебеди шей колокольных,

гнитесь в силках проводов!

(PO1-VMТ27),

полосатое лицо повешенной скуки

(V12-30 Quelque chose sur Pétersbourg⁸⁷),

Слезают слезы с крыши в трубы,

к руке реки чертя полосы;

(V12-30 En suivant une femme⁸⁹).

и, бросив в небо косые вожжи

(PO1-VMТ31)

Сцена — город в паутине улиц.

(PO3-JA29)

Меня

Москва душила в объятьях

кольцом своих бесконечных Садовых.

(PO3-5I 81)

Улицы циркулем выведены.

[...]

Ока змейнула.

Отзмеилась Ока.

(V12-30 Notre marche³⁴¹)

Дней бык пег.

(PO1-GM187),

А может быть,

больше

у времени-хамелеона

(V12-30 Quelques mots⁹⁵),

За экипажем

крикливо тянется толпа созвездий пестрополосая.

(V12-30 De rue en rue⁷⁵)

Пестр, как форель,

сын

безузорной пашни.

(V12-30 Dérisions²⁵⁵)

Павлиньим хвостом распушу фантазию в пестром цикле

(PO1-VMT³³).

зажгу сегодня всемирный праздник

таких богатых и пестрых нищих.

1- 2- 1- 4- La littérature dans la rue.

(V12-30 Aux enseignes⁸³).

Читайте железные книги! [...]

А если веселостью песей

закружат созвездия «Магги» —

(V12-30 L'énorme enfer115).

А там, под вывеской, где сельди из Керчи —

(V12-30 Propagande-réclame375)

Ешь ананасы и рябчиков жуй

День твой последний приходит, буржуй !

(PO1- NP85).

Гримируют городу Круппы и Круппики

грозящих бровей морщ,

а во рту

умерших слов разлагаются трупики,

только два живут, жирея —

«сволочь»

и еще какое-то,

кажется — «борщ».

(PO1-NP93).

Хорошо,

когда брошенный в зубы эшафоту,

крикнуть:

«Пейте какао Ван-Гутена!»

(PO4-PV267),

Так —

в век оный

из «Магги»

делали бульоны.

(PO4-PV269)

Так же

вырабатываются

из облаков

искусственная сметана

и молоко.

Скоро

забудут

о коровьем имени.

(PO4-PV295, 297).

Нескоро

в радости

крикнем:

— Вот они! —

Но я —

грядущих дней агитатор —

к ним

хоть на шаг

подвожу сегодня.

(V12-30 Effet de rue73),

а сквозь меня на лунном сельде

скакала крашенная буква.

(V12-30 De rue en rue75),

В небе жирафий рисунок готов
выпестрить ржавые чубы.

(V12-30 Et vous, vous pourriez ?81),
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.

(V12-30 Théâtres85)
Рассказ о взлезших на подмосток
аршинной буквою графишь,
и заывают в вечер с досок
зрачки малеванных афиш.

(PO3-JA27).
А я обучался азбуке с вывесок,
листая страницы железа и жести.

(PO1-NP77, 79).
Помните?
Вы говорили:
«Джек Лондон,
деньги,
любовь,
страсть», —

(PO4-PV285)
— Сегодня
 слушал
 радиокнижки.

(PO1-VMT55),
Г а з е т ч и к и
Фигаро!
Фигаро!
Матэн!

(V12-30 La guerre et déclarée135)
ВОЙНА ОБЪЯВЛЕНА
«Вечернюю! Вечернюю! Вечернюю!
Италия! Германия! Австрия!»

(V12-30 La guerre est déclarée137).
Газетчики надрывались: «Купите вечернюю!
Италия! Германия! Австрия!»

(V12-30 A Serge Essenine447)
Дескать,
 к вам приставить бы
 кого из напостов —
стали б
 содержанием
 премного одарённой.
Вы бы
 в день
 писали

строк по сто́,
утомительно
 и длинно,
 как Доронин.

(V12-30 Hymne179)

Вы думаете — легко им наше белье
ежедневно прополаскивать в газетной странице!

(PO3-Aux ouvriers de Kourtsk263),

В пустырях
 ветров и снега бред,
под ногою
 грязь и лужи вместе,
непроходимые,
 как Альфред
из «Известий».

(PO3-SÇ163)

В Париж гастролировать едущий летом,
поэт,
 почтенный сотрудник «Известий»,
царапает стул когтём из штиблета.

(PO1-NP71).

И которая губы спокойно перелистывает,
как кухарка страницы поваренной книги.

(PO3-JA27).

Мутят Иловайских больные вопросы:
— Была ль рыжа борода Барбароссы? —

(PO3-5I 73)

Я знаю точно — что такое поэзия. Здесь описываются мною интереснейшие события,
раскрывшие мне глаза. Моя логика неоспорима. Моя математика непогрешима.

(PO3-5I 97).

С течением времени с земли стали замечать мое сооружение. Земля ошеломилась.
Пошли целить телескопы. Книга за книгой, за статьей статья. Политехнический музей
взрывался непрекращающимися диспутами. Я хватал на лету радио важнейших
мнений.

1- 2- 2- Une poésie du temps présent.

1- 2- 2- 1- Rejet du passé.

(PO1-H245)

Я счет не веду неделям.
Мы,

хранимые в рамах времен,
мы любовь на дни не делим,
не меняем любимых имен.

(PO2-MB267)

Машины
Прости, рабочий!
Рабочий, прости!
Вы нас собрали,
добыли,
лили.
А нас забрали,
закабалили,
Маши, машина, маши, махина.

(PO2-MB275, 277)

Машины и ст

...

Чего волами подъяремными мычали?
Ждали,
ждали,
ждали года —
и никогда не замечали
под боком такую благодать.
И чего это люди лезят в музеи?

(PO1-NP83)

Славьте меня!
Я великим не чета.
Я над всем, что сделано,
ставлю «nihil».

Никогда
ничего не хочу читать.
Книги?
Что книги!

(PO2-MB23)

...

Поэтому, оставив дорогу (форму), я опять изменил части пейзажа (содержание).
В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие «Мистерию-буфф», меняйте
содержание, — делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным.

(PO2-150M311)

А нам
 не только, новое строя,
фантазировать,
 а еще и издинамитить старое.

(PO2-150M315)

В диком разгроме
старое смыв,
новый разгрозим
по миру миф.

Время-ограду
взломим ногами.

(PO4-PV287).

А то еще
 в древнее время
 были,
так называемые
 автомобили.
Тоже —
 мое почтеньице —
способ сообщеньица!
По воздуху —
 нельзя.
По воде —
 не может.
Через лес —
 нельзя.
Через дом —
 тоже.
Ну, скажите,
 это машина разве?
Шины лопаются,
 неприятностей —
 масса.
Даже
 на фонарь
 не мог взлазить.

(PO4-ÇVB375)

«Здравствуйте,
 Александр Блок.
Лафа футуристам,
 фрак старья
разлазится
 каждым швом».
Блок посмотрел —
 костры горят —
«Очень хорошо».
Кругом
 тонула
 Россия Блока...
Незнакомки,
 дымки севера
шли
 на дно,
 как идут
 обломки
и жестянки
 консервов.

(PO1-NP89)

Жилы и мускулы — молитв верней.
Нам ли вымаливать милостей времени!
Мы —

каждый —
держим в своей пятерне
миров приводные ремни!

(PO1-GM183)

Дни!

Вылазьте из годов лачуг!

(PO2-MB33)

Нам место!

Сегодня

над пылью театров

наш загорится девиз:

«Всё заново!»

Стой и дивись!

Занавес!

(PO2-150M389)

Вам, давнишние,

года проголодавшие,

о рае сегодняшнем раструбливая весть,

вам,

миллионолетию давшие

петь,

пить,

есть.

1- 2- 2- 2- Le souvenir : le poids de la mémoire.

(PO3-JA23)

Я в меру любовью был одаренный.

(PO3-JA23).

Дивилось солнце:

«Чуть виден весь-то!

А тоже —

с сердечком.

Старается малым!

Откуда

в этом

в аршине

место —

и мне,

и реке,

и стовёрстым скалам?!»

(PO3-JA23, 25).

Меня ж

из 5-го вышибли класса.

Пошли швырять в московские тюрьмы.

(PO3-JA27)

А я обучался азбуке с вывесок,
листая страницы железа и жести.
Землю возьмут,
обкорнав,
ободрав ее —
учат.
И вся она — с крохотный глобус.
А я
боками учил географию —
недаром же
наземь
ночёвкой хлопаюсь!

(PO1-VMТ47)

сейчас родила старуха-время
огромный
криворотый мятеж!
Смех!

(PO2-150M309)

Мы спустились с гор,
мы из леса сползлись,
от полей, годами глоданных.

(PO1-H263)

Петлей на шею луч накинй!
Сплетусь в палящем лете я!
Гремят на мне
наручники,
любви тысячелетия...

(V12-30 Moi et Napoléon157)

помните:
еще одного убила война —
поэта с Большой Пресни!

(V12-30 Marre267)

Когда все расселятся в раю и в аду,
земля итогами подведена будет —
помните:
в 1916 году
из Петрограда исчезли красивые люди.

(V12-30 Des soldes avantageux269)

Сколько лет пройдет, узнают пока —
кандидат на сажень городского морга —
я
бесконечно больше богат,
чем любой Пьерпонт Морган.

(PO3-5I 121)

я
голову
в небо заправил снова
и снова
стал
у веков на страже.

(PO3-SQ155)
Жил на Мясницкой один старожил.
Сто лет после этого жил —
про это лишь —
 сто лет! —
говаривал детям дед.

(PO4-VI 109)
Но вот
из лет
 подымается
 страшный четырнадцатый,

(PO1-FV119)
Память!
Собери у мозга в зале
любимых неисчерпаемые очереди.

(PO1-FV133)
Любовь мою,
как апостол во время оно,
по тысяче тысяч разнесу дорог.

(PO1-H245)
Сколько их,
веков,
успело уйти,
в дребезги дней разбилось о даль...

(PO2-150M391)
Годами
 печаль
 в покой воркестрована
и песней брошена ввысь поднебесить.

(PO3-5I 97)
Пространств мировых одоления ради,
охвата ради веков дистанций
я сделался вроде
огромнейшей радиостанции.

(PO3-5I 101)
А я говорю
«Я»,
и это «Я»
вот,
балагурия,

прыгая по словам легко,
с прошлых
многовековых высот,
озирает высоты грядущих веков.

1- 2 -2- 3- Le présent intensément vécu.

(V12-30 Lilitchka249)

Сегодня сидишь вот,
сердце в железе.

(V12-30 Jubilaire419)

Я
теперь
свободен
от любви
и от плакатов.

(PO1-NP89)

Слушайте!
Проповедует,
мечась и стень,
сегодняшнего дня крикогубый Заратустра!

(PO1-FV131)

Сегодня, только вошел к вам,
почувствовал —
в доме неладно.
Ты что-то таила в шелковом платье,
и ширился в воздухе запах ладана.
Рада?

(V12-30 Des soldes avantageux 269, 271)

Через столько-то, столько-то лет
— словом, не выживу —
с голода сдохну ль,
стану ль под пистолет —
меня,
сегодняшнего рыжего,
профессора́ разучат до последних иот,
как,
когда,
где явлен.

(PO4-519)

Уважаемые
товарищи потомки!
Роясь
в сегодняшнем
окаменевшем г,
наших дней изучая потемки,
вы,

возможно,
спросите и обо мне.

(PO1-FV137)

В праздник красьте сегодняшнее число.
Творишь,
распятью равная магия.
Видите —
гвоздями слов
прибит к бумаге я.

(V12-30 Jubilaire435, 437)

Вам теперь
пришлось бы
бросить ямб картавый.

Нынче
наши перья —
штык
да зубья вил, —
битвы революций
посерьезнее «Полтавы»,

(PO3-4I 59)

Нынче ж
своей голове
на чердак
загнанный,
грядущие бунты славлю.
В марксову диалектику
стосильные
поэтические моторы ставлю.
Смотрите —
ряды грядущих лет текут.

(PO1-NP75)

И вот,
громадный,
горблюсь в окне,
плавлю лбом стекло окошечное.

(PO1-NP77)

Теперь и он и новые два
мечутся отчаянной чечеткой.

(PO1-FV119)

Я сегодня буду играть на флейте.
На собственном позвоночнике.

(V12-30 Jubilaire417)

Дайте руку!
Вот грудная клетка.
Слушайте,
уже не стук, а стон;
тревожусь я о нем,

в щенка смиренном львенке.

1- 3- Un monde en mouvement : progrès, urbanité et modernité.

1- 3- 1- Progrès et innovation technologiques.

1- 3- 1- 2- Le progrès technique (le fer, l'électricité).

(V12-30 Nuit67),

в глаза им улыбку протиснул; пугая
ударами в жезл, хохотали арапы,
над лбом расцветивши крыло попугая.

(V12-30 Hymne173),

Чтоб бешеной пляской землю овить,
скудную, как банка консервов,

(V12-30 Deux ou trois choses... 197)

В ресторане было от электричества рыжé.

(PO1-VMТ31)

В. М а я к о в с к и й . Проходящие приносят еду — железного сельдя с
вывески, золотой огромный калач, складки желтого бархата.

(PO1-VMТ43)

Начинает медленно тянуть одну ноту водосточная труба. Загудело железо крыш.

(V12-30 Lilitchka249)

Сегодня сидишь вот,
сердце в железе.

(V12-30 Matin69),

А за
решеткой
четкой
железной мысли проводов —
перина

(V12-30 De rue en rue75)

Лебеди шей колокольных,
гнитесь в силках проводов!
В небе жирафий рисунок готов
выпестрить ржавые чубы.

(V12-30 Port79),

Прижались лодки в люльках входов
к сосцам железных матерей.

(V12-30 Et vous, vous pourriez ?81),

На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

(V12-30 Aux enseignes83),
Читайте железные книги!

(PO1-VMT27).
мосты заломили железные руки.

(PO2-150M363).
К блузам — футуристов железные строки.

(ПО2-150М359).
(Положили Вильсону последний заклеп
на его механический доспех,
шлем ему бронированный возвели на лоб,
и к Ивану он гонит спех.)

[illegible]

(PO2-MB157),
услуг электрических покой фешенебелен.

(PO2-MB161),
Вы будете жить в тепле,
в свете,
заставив волной электричество двигать.

(PO2-MB219),
На дело пригодятся —
электрифицировать.
Нечего попустому громами ухать!

(PO2-MB255),
Ф о н а р щ и к
Да бросьте галдеть вы!
Это —

электрификация!

(PO2-MB257).

Едет электротрактор!

Электросеялка!

Электромолотилка!

(PO1-VMТ29)

Я, бесстрашный,

ненависть к дневным лучам понёс в веках;

с душой натянутой, как нервы прòв

ода,

я —

царь ламп!

1- 3- 1- 3- Les machines, nouveau peuple du monde moderne.

(PO2-MB243),

Пение слышу,

колес грохотание,

фабрик дыхание мерное...

(PO2-MB245).

Пространство жрите,

в машину дыша.

Лишь на машине

в грядущее шаг.

(PO2-MB259).

Фабрики во флагах.

За верстой верста.

(PO2-MB275),

Ничего!

Поворачивай рычаг!

Машинист поворачивает рычаг. Загорелись шары. Завертелись колеса. Нечистые смотрят с восхищенным изумлением.

(PO2-150M375),

Страшней, чем танки,

чем войск роты,

безбрюхий встал,

пошел сторотый,

милionoзубый

ринулся голод.

Город грызнет — орехом расколот.

Сгреб деревню — хрустнула косточкой.

А людей,

а людей и зверей —

просто в рот заправляет горсточкой.

Впереди его,

вывострив ухо,

путь расчищая, лезет разруха.
Дышит завод.
Разруха слышит.
Слышит разруха — фабрика дышит.
Грохнет по фабрике —
фабрика свалена.

(PO2-150M377).
Сдавит завод —
завод развалина.
Рельс обломком крушит как палицей.
Все разрушается,
гибнет,
валится.

Готовься!
К атаке!
Трудись!
Потей!
Горло голода,
разрухи глотку
затянем
петлей железнодорожных путей!

(PO1-NP101).
Я, воспевающий машину и Англию,
может быть, просто,
в самом обыкновенном евангелии
тринадцатый апостол.

(PO2-MB73).
Весь мир,
в доменных печах революций расплавленный,
льется сплошным водопадом.

(PO2-MB265).
Мало коверкало нас машиною!
Вам бы лишь зубы на рабочих растить.

(PO2-MB265)
Прости, рабочий!
Рабочий, прости!
Рубля рабы,
рабы рабовладельца
были.
Заставил цепными делаться!

(PO2-MB267).
Прости, рабочий!
Рабочий, прости!
Вы нас собрали,
добыли,
лили.
А нас забрали,
закабалили,

(PO1-VMТ59).

И пока висел он,
гадкий,
жаленький, —
в будуарах женщины
— фабрики без дыма и труб —
миллионами выделявали поцелуи,
всякие,
большие,
маленькие, —
мясистыми рычагами шлепающих губ.

(PO1-H243)

Серьезно.
Занято.
Кто тучи чинит,
кто жар надбавляет солнцу в пёчи.

(PO3-*Aux ouvriers de kourtsk*255).

Машиныё

сдыхало,
рычажком подрывав.
В склепах-фабриках
железо
жрала ржа.

1- 3- 2- La ville.

1- 3- 2- 1- Le monde urbain.

(V12-30 Quelques mots...95).

В края, где злоба крыш,
не кинешь блестящей лесни.
В бульварах я тону, тоской песков оваян:

(V12-30 L'énorme enfer de la ville115)

АДИЩЕ ГОРОДА

Адище города окна разбили
на крохотные, сосущие светами адки.
Рыжие дьяволы, вздымались автомобили,
над самым ухом взрывая гудки.

(PO1-VMТ31).

Весело. Сцена — город в паутине улиц. Праздник нищих.

(PO1-NP85)

Гримируют городу Круппы и Круппики
грозящих бровей морщъ,
а во рту

умерших слов разлагаются трупики,
только два живут, жирея —
«сволочь»
и еще какое-то,
кажется — «борщ».

(PO1-H257).
Здесь город был.
Бессмысленный город,
выпутанный в дымы трубного леса.
В этом самом городе
скоро
ночи начнутся,
остекленелые,
белесые.

(V12-30 Pour tout ça235).
Белый,
сшатался с пятого этажа.
Ветер щеки ожег.
Улица клубилась, визжа и ржа.
Похотливо взлазил рожок на рожок.

(V12-30 Pour tout ça 235, 237),
Вознес над суетой столичной одури
строгое —
древних икон —
чело

(V12-30 Pour tout ça243)
Белым быком возрос над землей:
Муууу!
В ярмо замучена шея-язва,
над язвой смерчи мух.

(V12-30 Pour tout ça239)
Помните:
под ношей креста
Христос
секунду
усталый стал.

(V12-30 Pour tout ça245)
От окон зарево.
От окон жар течет.
От окон густое солнце льется на спящий город.

(V12-30 Pour tout ça247).
Святая месть моя!
Опять
над уличной пылью
ступенями строк ввысь поведи!

(PO1-VMT35)

Это — правда!
 Над городом
 — где флюгеров древки —
 женщина
 — черные пещеры век —
 мечется,
 кидает на тротуары плевки, —
 а плевки вырастают в огромных калек.
 Отмщалась над городом чья-то вина, —
 люди столпились,
 табуном бежали.
 [...]

(V12-30 Moi et Napoléon149).

Я живу на Большой Пресне,
 36, 24.
 Место спокойненькое.
 Тихонькое.

(V12-30 Moi et Napoléon157)

помните:
 еще одного убила война —
 поэта с Большой Пресни!

(PO1-NP73),

Это было,
 было в Одессе.

(PO1-NP105)

а я человек, Мария,
 простой,
 выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни.

(PO3-SÇ151),

Лубянский проезд.

Водопьяный.

Вид

вот.

Вот

фон.

(PO3-SÇ153),

Дыры

сверля

в доме,

взмыв

Мясницкую

пашней,

(PO3-SÇ179),

Парк Петровский.

Бегу.

Ходынка

за мной.

Впереди Тверской простыня.

(PO3-SC183).

Бегу.

Мозги шевелят адресами.

Во-первых,

на Пресню,

туда,

по задворкам.

(V12-30 Moi93)

По мостовой

моей души изъезженной

шаги помешанных

вьют жестких фраз пяты.

(PO1-VMТ61)

Вот и сегодня —

выйду сквозь город,

душу

на копьях домов

оставляя за клоком клок.

(PO3-JA29)

Меня

Москва душила в объятьях

кольцом своих бесконечных Садовых.

(PO3-5I 81)

Винти!

Водопьяный переулок разыскиваю пока,

Москва стуманилась.

Ока змейнула.

Отзмеилась Ока.

(V12-30 Nuit67),

Бульварам и площади было не странно

увидеть на зданиях синие тоги.

(V12-30 De rue en rue77),

Лысый фонарь

сладострастно снимает

с улицы

черный чулок.

(V12-30 Être bon avec les chevaux345),

Ветром опита,

льдом обута,

улица скользила.

(V12-30 De rue en rue75)

У-

лица.

Лица
у
догов
годов
рез-
че.
Че-
рез
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы.

(PO1-VMT31)

Весело. Сцена — город в паутине улиц. Праздник нищих. Один В. Маяковский. Проходящие приносят еду — железного сельдя с вывески, золотой огромный калач, складки желтого бархата.

1- 3- 2- 2- La ville comme décor de théâtre.

(V12-30 Nuit67),

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

(V12-30 L'énorme enfer...115)

Адище города окна разбили
на крохотные, сосущие светом адки.
Рыжие дьяволы, вздымались автомобили,
над самым ухом взрывая гудки.

(PO1-NP75).

И вот,
громадный,
горблюсь в окне,
плавлю лбом стекло окошечное.
Будет любовь или нет?

(PO3-SÇ203).

Прикрывши окна ладонью угла,
стекло за стеклом вытягивал с краю.
Вся жизнь
на карты окон легла.

(PO3- SÇ209).

Я бегал от зова разинутых окон,
любя убегал.

(PO1-H255)

Глаза пролетают оконные соты,

(PO2- MB259).

Ворота распахиываются, и открывается город. Но какой город! Громоздятся в небо

распахнутые махины прозрачных фабрик и квартир. Обвитые радугами, стоят поезда, трамваи и автомобили, а посредине сад звезд и лун, увенчанный сияющей кроной солнца. Из витрин вылазят лучшие вещи и, предводительствуемые хлебом и солью, идут к воротам.

По онемелым рядам прижавшихся нечистых.

А-а-а-х-х-х!

(PO2-MB279).

Сегодня

это лишь бутафорские двери,

а завтра

былью сменится театральный сор.

Мы это знаем.

Мы в это верим.

Сюда, зритель!

Сюда, художник!

Поэт!

Режиссер!

(PO1-VMТ45, 47)

Стойте!

На улицах,

где лица —

как бремя,

у всех одни и те ж,

сейчас родила старуха-время

огромный

криворотый мятеж!

(PO2-150M295).

150 000 000 мастера этой поэмы имя.

Пуля — ритм.

Рифма — огонь из здания в здание.

150 000 000 говорят губами моими.

Ротационкой шагов

**в булыжном верже площадей
напечатано это издание.**

(PO1-VMТ61)

Вот и сегодня —

выйду сквозь город,

душу

на копьях домов

оставляя за клоком клочок.

(PO1-VMТ31).

Разбейте днища у бочек злости,

ведь я горящий булыжник дум ем.

(PO1-VMТ33)

Ведь мягкие луны не властны над нами, —

огни фонарей и нарядней и хлеще.

В земле городов нареклись господами

« Notre-Dame », 100, 101, 103.

(PO2-150M323),
Город в ней стоит
на одном винте,
весь электро-динамо-механический.

(PO1-H233)
Воздвигся перед носом дом.
Разверзлась за оконным льдом
пузатая заря.

(PO1-H251)
Земных полушарий горсти
вижу —

лежат города в них.

(PO1-H253)

О, есть ли
глотка,
чтоб громче вгудела
— города громче —
в его гудение.

1- 3- 2- 3- La tour Eiffel, emblème de modernité.

(PO2-MB43)

Так вот:
сегодня
у себя в Париже
сiju я это,
ев филе,
не помню, другое что-то ев ли,
и вижу —
неладно верзиле Эйфеля.
Думаю — не бошей блёф ли?

(PO2-MB45)

Суп съев,
смотрю я на бутылочные эйфели.
Думаю:
за какой мне приняться беф?
Да и приняться мне за беф ли?

(PO3-5I 99)

о, что я сделал,
это
и есть называемое «социалистическим поэтом».
Выше Эйфелей,
выше гор
— кепка, старое небо дырь! —
стою,
будущих былин Святогор
богатырь.

ПАРИЖ

(РАЗГОВОРЧИКИ С ЭЙФЕЛЕВОЙ БАШНЕЙ)

(texte intégral)

Обшаркан миллионом ног.
Ишелестен тыщей шин.
Я борозжу Париж -
до жути одинок,
до жути ни лица,
до жути ни души.
Вокруг меня -

авто фантастят танец,
 вокруг меня -
 10 из зверорыбных морд -
 еще с Людовиков
 свистит вода, фонтанясь.
 Я выхожу
 на Place de la Concorde {*}.
 {* Площадь Согласия (франц.).}
 Я жду,
 пока,
 подняв резную главку,
 домовьей слежкой умаяна,
 ко мне,
 20 к большевику,
 на явку
 выходит Эйфелева из тумана.
 - Т-ш-ш-ш,
 башня,
 тише шлепайте! -
 увидят! -
 луна - гильотинная жуть.
 Я вот что скажу
 (пришипился в шепоте,
 30 ей
 в радиоуху
 шепчу,
 жужжу):
 - Я разагитировал вещи и здания.
 Мы -
 только согласия вашего ждем.
 Башня -
 хотите возглавить восстание?
 Башня -
 40 мы
 вас выбираем вождем!
 Не вам -
 образцу машинного гения -
 здесь
 таять от аполлинеровских вирш.
 Для вас
 не место - место гниения -
 Париж проституток,
 поэтов,
 50 бирж.

Метро согласились,
метро со мною -
они
из своих облицованных нутр
публику выплюют -
кровью смоют
со стен
плакаты духов и пудр.
Они убедились -
60 не ими литься
вагонам богатых.
Они не рабы!
Они убедились -
им
более к лицам
наши афиши,
плакаты борьбы.
Башня -
улиц не бойтесь!
70 Если
метро не выпустит уличный грунт -
грунт
исполосуют рельсы.
Я подымаю рельсовый бунт.
Бойтесь?
Трактиры заступятся стаями?
Бойтесь?
На помощь придет Рив-гош {*}.
{* Левый берег (франц.).}
Не бойтесь!
80 Я уговорился с мостами.
Вплавь
реку
переплыть
не легко ж!
Мосты,
распалясь от движения злого,
подымутся враз с парижских боков.
Мосты забунтуют.
По первому зову -
90 прохожих ссыпят на камень быков.
Все вещи вздыбятся.
Вещам невмоготу.
Пройдет

пятнадцать лет
иль двадцать,
обдрябнет сталь,
и сами
вещи
тут
100 пойдут
Монмартрами на ночи продаваться.
Идемте, башня!
К нам!
Вы -
там,
у нас,
нужней!
Идемте к нам!
В блесеньи стали,
110 в дымах -
мы встретим вас.
Мы встретим вас нежней,
чем первые любимые любимых.
Идем в Москву!
У нас
в Москве
простор.
Вы
- каждой! -
120 будете по улице иметь.
Мы
будем холить вас:
раз сто
за день
до солнц расчистим вашу сталь и медь.
Пусть
город ваш,
Париж франтих и дур,
Париж бульварных ротозеев,
130 кончается один, в сплошной складбищась Лувр,
в старье лесов Булонских и музеев.
Вперед!
Шагни четверкой мощных лап,
прибитых чертежами Эйфеля,
чтоб в нашем небе твой израдило лоб,
чтоб наши звезды пред тобою сдрейфили!
Решайтесь, башня, -

нынче же вставайте все,
 разворотив Париж с верхушки и до низу!
 140 Идемте!
 К нам!
 К нам, в СССР!
 Идемте к нам -
 я
 вам достану визу!

 [1923]

1- 3- 3- La communication : la marche du monde.

1- 3- 3- 1- Les moyens de transport.

(V12-30 Petits bruits...113)

По эхам города проносят шумы
 на шепоте подошв и на громах колес,
 а люди и лошади — это только грумы,
 следящие линии убегающих кос.

(V12-30 L'énorme enfer115)

Рыжие дьяволы, вздымались автомобили,
 над самым ухом взрывая гудки.

(PO2-MB245).

П а р о в о з
 Паровоз готов.
 П а р о х о д
 Пароход готов.

(PO2-MB253).

миллионосильные двигатели
 льют !
 земля блестит и светит !

(PO3-Aux ouvriers de Kourtsk273)

Лентами
 авто и паровозы —
 в главный.

С верфей
 с верстовых
 соскальзывают в воды
 корабли
 надводных
 и подводных плаваний.

(PO4-PV233, 239)

АЭРОБИТВА.

...
но летчики,
долг выполняя свой,
аэропланнами
кольцами-
спиралями
сгрудились
по-над самой москвой.

(PO2-150M301, 303)
Слушайте, что говорят дороги.
Что говорят?
«Мы задохлись ветрами и пылями,
вьясь степями по рельсам голодненькими.
...
На митинг, паровозы!
Паровозы,
на митинг!

(PO4-VI 57).
Эй,
колонны стальных кораблей!
Марш
в пустыни
огня раскаленной!

(PO4-PV209).
Крыло к крылу,
в крылья крылья,
первая,
вторая,
сотая эскадрилья.
Еще ракету!
Вспыхнула.
Видели?
Из ангаров
выводятся истребители.
[...]

«Товарищи,
ясно!
Угроза —
Европе
и Азии красной.
Америка —
разбитой буржуазии оплот —
на нас
подымает
воздушный флот.
Не врыть
в нору
рабочий класс.

(PO4-ÇVB397),
Плывут крейсера,
снаряды соря.
И
миноносцы
с минами носятся.
А
 поверх
 всех
с пушками
 чудовищной длинноты
сверх-
 дредноуты.
Разными
 газами
 воняя гадко,
тучи
 пропеллерами выдрав,
с авиаматки
 на авиаматку
пе-
 ре-
 пархивают «гидро».

(PO4-ÇVB399).
А кому
 на суше
 грабить охота,
те
 с кораблей
 сходили пехотой.
— На море потопим,
на суше
 потопаем. —

(PO4-VI 117)
Но что
 по газетным узнаешь ключьям?
На аэроплане
 прорваться б ввысь,
туда,
 на помощь
 к восставшим рабочим, —

(V12-30 De rue en rue75),
Фокусник
рельсы
тянет из пасти трамвая,

(V12-30 Théâtres85),
Автомобиль подкрасил губы
у блеклой женщины Карьера,

(V12-30 Marre267).

Истомившимися по ласке губами тысячью поцелуев покрою
умную морду трамвая.

(V12-30 Effet de rue73)

Ходьбой усталые трамваи
скрестили блещущие копы.

1- 3- 3- 2- Les moyens de communication.

(PO3-SÇ151)

Он.

На столе телефон.
«Он» и «она» баллада моя.
Не страшно нов я.

(PO3-SÇ153)

По кабелю пущен номер
Тронул еле — волдырь на теле.
Трубку из рук вон.
Из фабричной марки —
две стрелки яркие
омолнили телефон.

(PO3-SÇ153).

Моментально молния телом забегала.
Стиснул миллион вольт напряжения.
Ткнулся губой в телефонное пекло.

(PO3-SÇ155)

И вдруг
как по лампам пошло куролесить,
вся сеть телефонная рвется на нити.

(PO3-SÇ157)

Протиснувшись чудом сквозь тоненький шнур,
раструба трубки разинув оправу,
погромом звонков грома тишину,
разверг телефон дребезжащую лаву.
Это визжащее,
звнящее это
пальнуло в стены,
старалось взорвать их.

(PO4-APV533)

где сыщешь любовь при такой неперке
все равно, что в автомобильном Нью-Йорке
искать на счастье подкову

[Ш]

Уже второй
должно быть ты легла

А может быть
и у тебя такое
Я не спешу
И молниями телеграмм
мне незачем
тебя
будить и беспокоить

(V12-30 Lettre de Paris...499, 501)

Представьте:

входит
красавица в зал,
в меха
и бусы оправленная.
Я
эту красавицу взял
и сказал:
— правильно сказал
или неправильно? —
Я, товарищ, —
из России,
знаменит в своей стране я,
я видал
девиц красивей,
я видал
девиц стройнее.
Девушкам
поэты любви.

Deuxième partie - L'esthétique de la rupture : une expression des tensions.

2- 1- Mouvement et écriture : l'instable.

2- 1- 1- Le voyage, comme expression de l'instabilité.

2- 1- 1- 1- La marche.

(PO1-VMТ61)

Хорошо!

Дайте дорогу!

Думал —

радостный буду.

[...]

Век,

дорогие дороги,

не забуду

ваши ноги худые

и седые волосы северных рек!

Вот и сегодня —

выйду сквозь город,

душу

на копьях домов

оставляя за клоком клочок.

(PO1-H233)

Вот так и буду,

заколдованный,

набережной Невы идти.

Шагну —

и снова в месте том.

Рванусь —

и снова зря.

Воздвигся перед носом дом.

Разверзлась за оконным льдом

пузатая заря.

(PO1-H263)

Растерзанной тенью,

большой,

косматый,

несусь по стене,

луной облитый.

(PO3-SÇ217)

Грядущих лет брызгóй
хожу по мгле по Сéновой
всей нынчести изгой.

(PO1-NP75)

Полночь, с ножом мечась,
догна́ла,
зарезала, —
вон его!

(V12-30 Moi93)

По мостовой
моей души изъезженной
шаги помешанных
вьют жестких фраз пяты.

...

иду
один рыдать,
что перекрестком
ра́спяты
городовые.

(V12-30 La blouse du dandy123)

По Невскому мира, по лощеным полосам его,
профланирую шагом Дон-Жуана и фата.

(PO1-FV121)

Версты улиц взмахами шагов мну.

(PO1-H255)

Куда я,
зачем я?
Улицей сотой
мечусь
человечьим
разжужженным ульем.

Глаза пролетают оконные соты,

(PO1-VMТ61)

Вот и сегодня —
выйду сквозь город,
душу
на копьях домов
оставляя за клоком клок.

[...]

Я
с ношей моей
иду,

спотыкаюсь,
ползу
дальше
на север,
туда,
где в тисках бесконечной тоски
пальцами волн

(PO1-NP81)
Дайте о ребра опереться.
Выскочу! Выскочу! Выскочу! Выскочу!
Рухнули.
Не выскочишь из сердца!

2- 1- 1- 2- Le voyage.

(V12-30Vers sur le passeport soviétique529)
Я волком бы

выгрыз

бюрократизм.

К мандатам

почтения нету.

К любым

чертям с матерями

катись

любая бумажка.

Но эту...

*Я хотел бы

жить

и умереть в Париже,

Если б не было

такой земли —

Москва.

ПРОЩАНИЕ

Сначала

слова

и губы

и скулы

кафейный гомон сливал.

Но вот

пошли

вылупляться из гула

и лепятся

фразой

слова.

«Тут

проходил

Маяковский давеча,

хромой —

не видали рази?» —

ПРОЩАНИЕ

(КАФЕ)

*Париж,

тебе ль,

столице столетий;

к лицу

эмигрантская нудь?

Смахни

за ушми

эмигрантские сплетни.

ПРОЩАНИЕ

(КАФЕ)

*Нами

через пропасть

прямо к коммунизму

перекинут мост,

длиною —

вó сто лет.

Что ж,

с мостища с этого

глядим с презрением вниз мы?
Кверху нос задрали?
загордились?
Нет.

2- 1- 2- Idéalisation de l'errance.

2- 1- 2- 1- L'eau, comme métaphore de l'errance.

(PO3-SÇ177)
Бегут берега —
за видом вид.
Подо мной —
подушка-лед.

(PO3-SÇ195, 197)
Какой мой дом?!
Сейчас с него.
Подушкой-льдом
плыл Невой —
мой дом
меж дамб
стал льдом,
и там...

АТЛАНТИЧЕСКИЙ ОКЕАН

Испанский камень
слепящ и бел,
а стены —
зубьями пил.
Пароход
до двенадцати
уголь ел
и пресную воду пил.
Повел
пароход
окованным носом
и в час,
сопя,
вобрал якоря
и понесся.
Европа
скрылась, мельчась.
Бегут
по бортам
20 водяные глыбы,
огромные,
как годá,

(PO3-SÇ171)

Недвижный,

страшный,

упершись в бока

столицы,

в отчаяньи созданной мною,

стоит

на своих стоэтажных быках.

(V12-30 541)

море уходит вспять

море уходит спать

Как говорят инцидент исперчен

любовная лодка разбилась о быт

(PO2-MB37)

Суть первого действия такая:

земля протекает.

Потом — топот.

Все бегут от революционного потопа.

[...]

Полюс захлестывает.

2- 1- 2- 2- L'ailleurs.

*Повел

пароход

окованным носом

и в час,

сопя,

вобрал якоря

и понесся.

[...]

Недели

грудью своей атлетической —

то работяга,

то в стельку пьян —

вздыхает
и гремит
Атлантический
океан.

*Авто
начинает
по солнцу трясть,
то жаренной ты,
то варённой:
так сердце
тебе
распаляет страсть,
и грудь —
раскаленной жаровней.

*Другие здания
лежат,
как грязная кора,
в воспоминании
о Notre-Dame.
Прошедшего
возвышенный корабль,
о время зацепившийся
и севший на мель.

(PO2-150M325)
Чудно́ человеку в Чикаго!
Чудно́ человеку!
И чу́дно!

2- 2- Langage et écriture : le trivial.

2- 2- 1- Un langage renouvelé.

2- 2- 1- 1- Réflexion sur le langage et représentation du réel.

(PO1-NP87, 89)

Я,
златоустейший,
чье каждое слово
душу новородит,
именинит тело,

(PO1-NP85)

Улица мýку молча пёрла.

(PO1-GM179, 181)

Нет!
Не стихами!
Лучше
язык узлом завяжу,
чем разговаривать.
Этого
стихами сказать нельзя.
Выхоленным ли языком поэта
горящие жаровни лизать!
Эта!
В руках!
Смотрите!
Это не лира вам!
Раскаяньем вспоротый,
сердце вырвал —
рву аорты!

2-2-1-2- Le langage et le trivial.

(PO1-NP111)

Я думал — ты всеильный божище,
а ты недоучка, крохотный божик.

(V12-30 Tout de même129).

Меня одного сквозь горящие здания
проститутки, как святыню, на руках понесут
и покажут богу в свое оправдание.

(PO1-NP 109, 111, 113).

— Послушайте, господин бог!
Как вам не скушно
в облачный кисель
ежедневно обмакивать раздобревшие глаза?

[...]

А в рае опять поселим Евочек:
прикажи, —
сегодня ночью ж
со всех бульваров красивейших девочек
я наташу тебе.

...

(V12-30 La confrérie des écrivains³¹³)

Если
такие, как вы,
творцы —
мне наплевать на всякое искусство.

(V12-30 Voilà pour vous¹¹⁷).

А если сегодня мне, грубому гунну,
кривляться перед вами не захочется — и вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам
я — бесценных слов транжир и мот.

(PO4-APV⁵¹⁹)

И, возможно, скажет
ваш ученый,
кроя эрудицией
вопросов рой,
что жил-де такой
певец кипяченой
и ярый враг воды сырой.

(PO1-GM¹⁵⁹)

Слышишь, нежная?
Хорошо
под музыку митральезы жечь и насиловать!

(V12-30 Aux enseignes⁸³)

А если веселостью песей
закружат созвездия «Магги» —
бюро похоронных процессий
свои проведут саркофаги.

(V12-30 103)

Вы прибоя смеха мглистый вал заметили
за тоски хоботом?

(V12-30 Matin⁶⁹)

И жуток
шуток
клюющий смех —
из желтых
ядовитых роз
возрос
зигзагом.

(PO1-GM201)
вон!
Серебряными мячами
от столицы к столице
раскинем веселие,
смех,
звон!

2-2-1-3- La parole - cri.

(V12-30 Quelques mots...103).
Кричу кирпичу,
слов исступленных вонзаю кинжал
в неба распухшего мякоть:
«Солнце!
Отец мой!
Сжался хоть ты и не мучай!

(V12-30 Tout de même129).
Людям страшно — у меня изо рта
шевелит ногами непрожеванный крик.

(V12-30 La guerre est déclarée135)
Морду в кровь разбила кофейня,
зверьим криком багрима:
«Отравим кровью игры Рейна!
Громáми ядер на мрамор Рима!»

(V12-30 Comment je suis devenu chien193)
Бережно огибаю полицейский пост,
вдруг оглушительное:
«Городовой!
Хвост!»

(PO1-VMТ29).
я вам открою
словами
простыми, как мычанье,
наши новые души,
гудящие,
как фонарные дуги.

(PO1-GM145).

Единственный человеческий,
среди воя,
среди визга,
голос
подъемлю днесь.

(PO2-150M389).

«Голоса людские,

звери голоса,

рев рек

ввысь славословием вьем.

Пойте все и все слушайте

мира торжественный реквием.

(V12-30 Maman et le soir tué par les Allemands141)

А вечер кричит,

безногий,

безрукий:

«Неправда,

я еще могу-с —

хе! —

(V12-30 Lilitchka251),

Дай в последнем крике вырветь
горечь обиженных жалоб.

(V12-30 Marre265, 267).

Понимаете

крик тысячедневных мук?

(PO1-NP75),

Проклятая!

Что же, и этого не хватит?

Скоро криком издерется рот.

(PO1-NP93),

И —

как в гибель дредноута

от душащих спазм

бросаются в разинутый люк —

сквозь свой

до крика разодранный глаз

лез, обезумев, Бурлюк.

(PO3-SÇ171),

Я слышу

мой,
мой собственный голос.
Мне лапы дырявит голоса нож.
Мой собственный голос —
он молит,
он просится:

(PO3-SÇ175).
Начал кричать.

Разве это осилите?!

Буря басит —

не осилить вовек.

Спасите! Спасите! Спасите! Спасите!

(PO1-NP123),
А я вместо этого до утра раннего
в ужасе, что тебя любить увели,
метался
и крики в строчки выгранивал,
уже наполовину сумасшедший ювелир.

(V12-30 Moi et Napoléon155).
Мой крик в граните времени выбит,
и будет греметь и гремит,
оттого, что
в сердце, выжженном, как Египет,
есть тысяча тысяч пирамид!

(V12-30 L'auteur qui...303),
Я
если всей его мощью
выреву голос огромный —
кометы заломят горящие руки,
бросятся вниз с тоски.

(PO1-NP71).
Мир огрómив мощью голоса,
иду — красивый,
двадцатидвухлетний.

(PO1-NP83)
Крик последний, —
ты хоть
о том, что горю, в столетия выстони!

2- 2- 2- La déshumanisation.

2- 2- 2- 1- Le tableau de la misère

(V12-30 Nuit67)

Толпа — пестрошерстая быстрая кошка —
плыла, изгибаясь, дверями влекома;

(V12-30 Hymne165),

Народонаселение всей империи —
люди, птицы, сороконожки,
ощетинив щетину, выперев перья,
с отчаянным любопытством висят на окошке.

(V12-30 Eh !229)

Мокрая, будто ее облизали,
толпа.
Прокисший воздух плесенью веет.

(PO1-VMТ33),

Легло на город громадное горе
и сотни махоньких горь.

(PO1-NP105).

Мария!
Звереют улиц выгоны.
На шее ссадиной пальцы давки.

(V12-30 La guerre est déclarée135),

Громоздящемуся городу урёдился во сне

(PO1-NP85).

Городов вавилонские башни,
возгордясь, возносим снова,
а бог
города на пашни
рушит,
мешая слово.
Улица мýку молча пёрла.
Крик торчком стоял из глотки.
Топорщились, застрявшие поперек горла
пухлые taxi1 и костлявые пролетки.
Грудь испешеходили.
Чахотки плоче.

(PO1-VMТ33),

А с неба на вой человеческой орды
глядит обезумевший бог.

(PO1-VMТ35).

Над городом ширится легенда мук.

(V12-30 Une faible consolation259),

Дети,
вы еще

остались.
Ничего.
Подрастете.
Скоро
в жиденьком кулачонке зажмете кнутовище,
матерной руганью потрясая город.

(V12-30 Pour tout ça²³⁵),
Улица клубилась, визжа и ржа.
Похотливо взлазил рожок на рожок.
Вознес над суетой столичной одури

(V12-30 La révolution³²¹).
Сразу —
люди,
лошади,
фонари,
дома
и моя казарма
толпами
по сто
ринулись на улицу.
Шагами ломаемая, звенит мостовая.
Уши крушит невероятная поступь.

(V12-30 Derniers vers 539)
где сыщешь любовь при такой неперке
все равно, что в автомобильном Нью-Йорке
искать на счастье подкову

(V12-30 La révolution³²⁵),
Взрывом гудков продираемся в городе.

(V12-30 Notre marche³⁴¹),
Бейте в площади бунтов топот!

(PO1-FV121),
Буре веселья улицы узки.
Праздник нарядных черпал и черпал.

(PO1-FV135)
Захлопали
двери.
Вошел он,
весельем улиц орошен.

(PO1-VMT45).
Идем, —
где за святость

распяли пророка,
тела отдадим раздетому плясу,
на черном граните греха и порока
поставим памятник красному мясу.

(V12-30 Petits bruits...113)

По эхам города проносят шумы
на шепоте подошв и на громах колес,
а люди и лошади — это только грумы,
следящие линии убегающих кос.

Пронесят девоньки крохотные шумики.
Ящики гула пронесет грузовоз.
Рысак прошуршит в сетчатой тунике.
Трамвай расплещет перекааты гроз.

(PO2-150M319).

Революция

на булочную бросит голод толп.

(PO1-VMТ37),

Человек растянутым лицом
А, может быть, вещи надо любить?
Может быть, у вещей душа другая?
Человек без уха
Многие вещи сшиты наоборот.

(PO1-VMТ49).

старые,
жирные,
обрюзгшие враги!
Сегодня
в целом мире не найдете человека,
у которого
две
одинаковые
ноги!

(PO1-VMТ27).

Небо плачет
безудержно,
звонко;
а у облачка
гримаска на морщинке ротика,
как будто женщина ждала ребенка,
а бог ей кинул кривого идиотика.

(PO1-NP89).

Мы

с лицом, как заспанная простыня,
с губами, обвисшими, как люстра,
мы,
каторжане города-лепрозория,
где золото и грязь изъязвили проказу, —
мы чище венецианского лазорья,
морями и солнцами омытого сразу!

(PO2-150M309),

Мы пришли,

миллионы,

миллионы скотов,

одичавших,

тупых,

ГОЛОДНЫХ.

(V12-30 L'énorme enfer de la ville¹¹⁵),

И тогда уже — скомкав фонарей одеяла —

ночь излюбилась, похабна и пьяна,

а за солнцами улиц где-то ковыляла

никому не нужная, дряблая луна.

(V12-30 En auto¹²¹),

Город вывернулся вдруг.

Пьяный на шляпы полез.

Вывески разинули испуг.

(V12-30 Tout de même¹²⁹).

Улица провалилась, как нос сифилитика.

(150M315, 317)

Все,

у кого

мучений клейма нажжены,

тогда приходите к сегодняшнему палачу.

[...]

И вот

Россия

не нищий оборвыш,

не куча обломков,

не зданий пепел —

(PO1-VMТ29).

А я, прихрамывая душонкой,
уйду к моему трону
с дырами звезд по истертым сводам.

(PO1-VMТ31),

Весело. Сцена — город в паутине улиц. Праздник нищих.

(PO1-VMТ33).

В земле городов нареклись господами
и лезут стереть нас бездушные вещи.

(PO1-VMТ31).

Милостивые государи!
Заштопайте мне душу,
пустота сочиться не могла бы.

(PO1-VMТ25),

Человек безглаз и ноги .
Человек без уха .
Человек без головы .

(PO1-VMТ47).

Что же,
вы,
кричащие, что я калека?! —

(PO1-NP81).

Каждое слово,
даже шутка,
которые изрыгает обгорающим ртом он,
выбрасывается, как голая проститутка
из горящего публичного дома.

(V12-30 Quelques mots...95, 97).

В бульварах я тону, тоской песков оваян:
ведь это ж дочь твоя —
моя песня
в чулке ажурном
у кофеен!

(V12-30 Effet de rue73),

Подняв рукой единый глаз,
кривая площадь крálась близко.
Смотрело небо в белый газ
лицом безглазым василиска.

(V12-30 De rue en rue77),

Лысый фонарь
сладострастно снимает
с улицы
черный чулок.

(PO1-NP105).

а я человек, Мария,
простой,
выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни.

(V12-30 Matin71),

гроба
домов
публичных
восток бросал в одну пылающую вазу.

(PO1-H229).

Как красный фонарь у публичного дома,
кровав
налившийся глаз.

(V12-30 Port89)

Был вой трубы — как будто лили
любовь и похоть медью труб.
Прижались лодки в люльках входов
к сосцам железных матерей.

(V12-30 Pour tout ça235)

Улица клубилась, визжа и ржа.
Похотливо взлазил рожок на рожок.

(V12-30 La confrérie des écrivains315)

Пьяной песней
душу выржу
в кабинете кабака.

(PO1-GM151),

И в клавиши тротуаров бухали мужчины,
уличных блудилищ остервенелые тапёры.

2- 2- 2- 2- L'animalité.

(V12-30 Nuit67).

ударами в жёсть, хохотали арапы,
над лбом расцветивши крыло попугая.

(PO1-GM189),

Птиц причудливых мысли роите.

(PO1-H217).

Хотите,
новое выдумать могу
животное?
Будет ходить

двухвостое
или треногое.

(PO2-MB109).
Морженок попался —
румян, сочен.
Et si les constellations de « Magi »

(V12-30 Aux enseignes⁸³).
А если веселостью песей
закружат созвездия «Магги»

От плача моего и хохота
морда комнаты выкосилась ужасом.

(PO2-MB189)
У нас паук такой
клещами тыщами
всю землю сжал в обескровленный пук
рельс паутиною выщемил.

(V12-30 Être bon avec les chevaux 345, 347).
 Лошадь на круп
 грохнулась,
 [...]
 — Лошадь упала! —
 — Упала лошадь! —
 Смеялся Кузнецкий.
 Лишь один я
 голос свой не вмешивал в вой ему.

(V12-30 Ode à la révolution353).
Визг сирен придушенно тонок.
Ты шлешь моряков
на тонущий крейсер,
туда,
где забытый
мяукал котенок.

(PO2-150M299).
Будилась призывом,
из лесов
спросонок,
лезла сила зверей и зверят.
Визжал придавленный слоном поросенок.
Щенки выстраивались в щенячий ряд.
Невыносим человеческий крик.

(PO3-SÇ163).

Страшнее пуль —

оттуда

сюда вот,

кухаркой оброненное между зевот,
проглоченным кроликом в брюхе удава
по кабелю,

вижу,

слово ползет.

Страшнее слов —

из древнейшей древности,

где самку клыком добывали люди еще,
ползло

из шнура —

скребущейся ревности

(V12-30 Comment je suis devenu chien193),

Тронул губу,

а у меня из-под губы —

клык.

[...]

Этого-то,

всяких клыков почище,

я и не заметил в бешеном скачке:

у меня из-под пиджака

развеерился хвостище

и вьется сзади,

большой, собачий.

(V12-30 Pour tout ça243).

Лосем обернусь,

в провода

впутая голову ветвистую

с налитыми кровью глазами.

Да!

Затравленным зверем над миром выстою.

(V12-30 La guerre est déclarée135).

Морду в кровь разбила кофейня,

зверьим криком багрима:

(PO1-NP109).

сердце возьму,

слезами окапав,

нести,

как собака,

которая в конуру

несет

переехannую поездом лапу.

«Голоса людские,

рев рек

(PO3-SC165).

когда он смертельно сердится,

Вот так медведи именно могут:

задравши морду,

ПОВЫТЬ,

и лечь в берлогу,

царапая логово в двадцать когтей.

(V12-30 La confrérie313)

неужели не наскучили

пажи,

дворцы,

ЛЮБОВЬ,

сирени куст вам?

(V12-30 Lettre de Paris503)

Любить —

это с простынь,

бессонницей рваных,

срываться,

ревнуя к Копернику,

его,

а не мужа Марьи Ивановны,

считая

СВОИМ

соперником.

(V12-30 La révolution³²¹).

Сразу —
люди,
лошади,
фонари,
дома
и моя казарма
толпами
пó сто
ринутись на улицу.
Шагами ломаемая, звенит мостовая.
Уши крушит невероятная поступь.

(PO1-NP47)

Пьяный —
разинув черную пасть —
вывалился из спальни комод.
Корсеты слезали, боясь упасть,
из вывесок «Robes et modes».
Каждая калоша недоступна и строга.
Чулки-коготки
игриво щурятся.

(PO2-150M295, 297)

В этом самом году,
 в этот день и час,
 под землей,
 на земле,
 по небу
 и выше —
такие появились
 плакаты,
 летучки,
 афиши:

«ВСЕМ! ВСЕМ! ВСЕМ!

(PO3-150M367).

И пошло ж идти!
Люди,
 дома,
 броненосцы,
 лошади
в прорез пролезают узкий.

(V12-30 La révolution³³⁵)

Мы всех заставим рассыпать порох.

Мы детям раздарим мячи гранат.

(V12-30 Ode à la révolution³⁵¹).

О, звериная!

О, детская!

О, копеечная!

О, великая!

(V12-30 De rue en rue^{75, 77}),

Фокусник

рельсы

тянет из пасти трамвая,

скрыт циферблатами башни.

(V12-30 Théâtres⁸⁵).

Автомобиль подкрасил губы

у блеклой женщины Карьера,

(V12-30 Petits bruits...¹¹³),

Пронесут девоньки крохотные шумики.

Ящики гула пронесет грузовоз.

(V12-30 Tout de même¹²⁹).

Я вышел на площадь,

выжженный квартал

надел на голову, как рыжий парик.

(V12-30 Pour tout ça²³⁷),

Ты

уронила только:

«В мягкой постели

он,

фрукты,

вино на ладони ночного столика».

(V12-30 Quelques mots...⁹⁵).

Моя любовница рыжеволосая.

За экипажем

крикливо тянется толпа созвездий пестрополосая.

Венчается автомобильным гаражем,

целуется газетными киосками,

а шлейфа млечный путь моргающим пажем

украшен мишурными блестками.

(V12-30 Moi et Napoléon¹⁵⁵).

а я прошел в одном лишь июле

тысячу Аркольских мостов!

(V12-30 L'auteur qui s'aime^{301, 303}).

Моих желаний разнузданной орде

не хватит золота всех Калифорний.

[...]

И слова

и любовь моя —

триумфальная арка:
пышно,
бесследно пройдут сквозь нее
любовницы всех столетий.

(V12-30 L'auteur qui s'aime^{301, 303}).

Я
если всей его мощью
40 выреву голос огромный —
кометы заломят горящие руки,
бросятся вниз с тоски.

(PO1-H231).

Вижу — подошла.
Склонилась руке.
Губы волосикам,
шепчут над ними они,
«Флейточкой» называют один,
«Облачком» — другой,
третий — сияньем неведомым
какого-то,
только что
мною творимого имени.

(PO1-H255, 257)

Слоняюсь.
Мост феерический.
Влез.
И в страшном волнении взираю с него я.
Стоял, вспоминаю.
Был этот блеск.
И это
тогда
называлось Невою.

(PO3-SC175).

— Забыть задумал невский блеск?!
Ее заменишь?!

Некем!

По гроб запомни переплеск,
плескавший в «Человеке». —

...

Там

на мосту

на Неве

человек!

(PO3-SC183)

семь лет он вот в это же смотрит с моста.

Напялил еле —

другого калибра.

(PO3-SÇ169),

Эта река!..

Не эта.

Иная.

Нет, не иная!

Было —

стоял.

Было — блесело.

Теперь вспоминаю.

Мысль растет.

Не справлюсь я с нею.

(PO3-SÇ171)

Волны устои стальные моют.

Недвижный,

страшный,

упершись в бока

столицы,

в отчаяньи созданной мною,

стоит

на своих стоэтажных быках.

Небо воздушными скрепами вышил.

Из вод феерией стали восстал.

(PO3-SÇ197),

Я брал слова

то самые вкрадчивые,

то страшно рыча,

то вызвоня лирово.

От выгод —

на вечную славу сворачивал,

молил,

грозил,

просил,

агитировал.

— Ведь это для всех...

для самих...

для вас же...

Ну, скажем, «Мистерия» —

ведь не для себя ж?!

(PO4-PV295),

Но я —

грядущих дней агитатор —

(PO4-APV519),

И, возможно, скажет

ваш ученый,
кроя эрудицией

вопросов рой,
что жил-де такой

певец кипяченой
и ярый враг воды сырой.

(PO4-APV529),

поэт

вылизывал

чахоткины плевки

шершавым языком плаката.

(PO4-ÇVB313),

Ни былин,

ни эпосов,

ни эпопей.

Телеграммой

лети,

строфа!

2- 3- 1- 2- Métaphores.

(V12-30 Nuit67)

Толпа — пестрошерстая быстрая кошка —

(V12-30 De rue en rue77)

Ветер колющий

трубе

вырывает

дымчатой шерсти клочок.

(V12-30 En suivant une femme89)

рогами в небо вонзались дымы.

(V12-30 Nuit67),

Я, чувствуя платья зовущие лапы,

(V12-30 Quelques mots103),

так часто перелистывал гроба том.

(V12-30 Quelques mots103) Maïakovski.

Полночь

промокшими пальцами щупала

меня

(V12-30 Matin69)

Угрюмый дождь скосил глаза.

А за

решеткой

четкой

железной мысли проводов —

перина.

(V12-30 De rue en rue75)

Лебеди шей колокольных,

(V12-30 De rue en rue75)

У-

лица.

Лица

у

догов

годов

рез-

че.

(V12-30 De rue en rue75)

тянет из пасти трамвая,

(V12-30 De rue en rue77)

Лысый фонарь

сладострастно снимает

с улицы

черный чулок.

(V12-30 Quelque chose 87)

Слезают слезы с крыши в трубы,

к руке реки чертя полосы;

а в неба свисшиеся губы

воткнули каменные соски.

(V12-30 Nous autres111)

дредноутов улыбки [поймать].

(V12-30 Nous autres111)

на ссохшихся губах каналов —

(PO1-NP71)

буду от мяса бешеный

(PO1-NP71) (Maïakovski).

буду безукоризненно нежный,

не мужчина, а — облако в штанах!

2- 3- 2- Une esthétique de la rupture.

2- 3- 2- 2- Parole et action.

(V12-30 Et vous, vous pourriez ?81),

А вы

ноктюрн сыграть

могли бы

на флейте водосточных труб?

(V12-30 Amour109),

Бросьте города, глупые люди!

(V12-30 Eh !233),

Возьми и небо заново вышей,

новые звезды придумай и выставь,

чтоб, исступленно царапая крыши,

в небо карабкались души артистов.

(V12-30 Nous autres111)

Дымящиеся ноздри вулканов хмелем расширь!

(V12-30 Ordre du jour...355),

Канителям стариков бригады

канитель одну и ту ж.

Товарищи!

На баррикады! —

(V12-30 Des faits renversants369),

знамя

«Власть советов».

(V12-30 La marche de gauche363)

Клячу историю загоним.

Левой!

Левой!

Левой!

Эй, синемлузые!

Рейте!

За океаны!

(PO2-150M297).

Идем!

Идемидем!

Го, го,

го, го, го, го,

го, го!

(PO3-4I57),

Каждый омолаживайся!

Спеши

юн

душу седую из себя вытрясти.

(-5I125).

Маяковский!

Опять человеком будь!

(V12-30 Moi et Napoléon153),
Идите, изъеденные бессонницей,
сложите в костер лица!

(V12-30 Moi et Napoléon155),
За мной, изъеденные бессонницей!
Выше!
В костер лица!

(PO1-NP89),
Слушайте!
Проповедует,
мечась и стеля,
сегодняшнего дня крикогубый Заратустра!

(PO1-GM205).
Люди! —
любимые,
нелюбимые,
знакомые,
незнакомые,
широким шествием излейте в двери те.

Troisième partie - Le moi à l'épreuve du monde: vers un nouveau lyrisme.

3-1-Figures du moi.

3-1-1- Le lyrisme entre tradition et modernité.

3- 1- 1- 1- Poésie lyrique.

(PO4-APV521, 523)

Но я
 себя
 смирял,
 становясь
на горло
 собственной песне.

3-1-1-2- Le dédoublement.

PO3-SÇ171),
Человек из-за 7-ми лет
Недвижный,
 страшный,
 упершись в бока
столицы,
 в отчаяньи созданной мною,
стоит
 на своих стоэтажных быках.
Небо воздушными скрепами вышил.
Из вод феерией стали восстал.
...
Вон!
 Вон —
 опершись о перила моста...
...
Он!
 Он —
 у небес в воспаленном фоне,
прикрученный мною, стоит человек.
PO3-SÇ215).

Семь лет стою,
буду и двести
стоять пригвожденный,
этого ждущий.

(PO1-FV135)
Крикнул ему:
«Хорошо!
Уйду!
Хорошо!
Твоя останется.

(PO1-H237)
И вдруг я.
плавно оплываю прилавок.
Потолок отверзается сам.
Визги.
Шум.
«Над домом висит!»
Над домом вишу.
... Скидываю на тучу
вещей
и тела усталого
кладь.

(PO1-GM145).
Я ль изменюсь в лице!

(PO3-SÇ163, 135).
Сам в телефоне.
Зеркаюсь в железе.
Вчера человек —
единым махом
клыками свой размедведил вид я!
Косматый.
Шерстью свисает рубаха.

(PO3-SÇ169).
Белым медведем
взлез на льдину,
плыву на своей подушке-льдине.
[...]
Эта река!..
Не эта.
Иная.
Нет, не иная!
Было —

стоял.

(PO3-SÇ173)

— Владимир!

Остановись!

Не покинь!

Зачем ты тогда не позволил мне

броситься!

С размаху сердце разбить о быки?

Семь лет я стою.

Я смотрю в эти воды,

к перилам прикручен канатами строк.

Семь лет с меня глаз эти воды не сводят.

Когда ж,

когда ж избавления срок?

(PO3-SÇ173)

Ты, может, к ихней примазался касте?

(PO1-H 263),

Бегу.

Растерзанной тенью,

большой,

косматый,

несусь по стене,

луной облитый.

(PO1-H265).

Ширь,

бездомного

снова

лоном твоим прими!

Небо какое теперь?

Звезде какой?

(PO3-SÇ181, 183).

Вон

от заставы

идет человек.

За шагом шаг вырастает короткий.

Луна

голову вправила в венчик.

Я уговорю,

чтоб сейчас же,

чтоб в лодке.

Это — спаситель!

Вид Иисуса.

Спокойный и добрый,

венчанный в луне.

Он ближе.

Лицо молодое безусо.

Совсем не Иисус.

Нежней.

Юней.
Он ближе стал,
он стал комсомольцем.
[...]
До чего ж
на меня похож!
Ужас.
Но надо ж!
Дернулся к луже.
Залитую курточку стягивать стал.
Ну что ж, товарищ!
Тому еще хуже —
семь лет он вот в это же смотрит с моста.
[...]
Почти,
почти такой же самый.

(PO1-GM181).
Эта!
В руках!
Смотрите!
Это не лира вам!
Раскаяньем вспоротый,
сердце вырвал —
рву аорты!

(PO2-150M319)
Россия
вся
единый Иван,

(PO2-150M367).
И пошло ж идти!
Люди,
дома,
броненосцы,
лошади
в прорез пролезают узкий.

(PO2-150M391).
миллионы живых,
кирпичных
и прочих Иванов».

3-1-1-3- La principe dialogique : du « je » au monde.

(V12-30 Quelques mots99).
Мама знает —

это мысли сумасшедшей ворохи
вылезают из-за крыш завода Шустова.

(V12-30 La confrérie des écrivains³¹¹),

Очевидно, не привыкну
сидеть в «Бристоле»,

(V12-30 À Serge Essenine⁴⁴⁹),

Может, окажись
чернила в «Англетере»,
вены
резать
не было б причины.

(V12-30 Conversation avec le contrôleur⁴⁹⁵),

разве не лучше,
как Феликс Эдмундович,
сердце
отдать
временам на разрыв.

(PO2-150M²⁹⁹),

Я приду к нему,
я скажу ему:
«Вильсон, мол,
Вудро,
хочешь крови моей ведро?

(PO1-NP⁸⁵).

Гримируют городу Круппы и Круппики
грозящих бровей морщъ,

(V12-30 L'aventure extraordinaire³⁷⁷).

НЕОБЫЧАЙНОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ,
БЫВШЕЕ С ВЛАДИМИРОМ МАЯКОВСКИМ
ЛЕТОМ НА ДАЧЕ

(Пушкино, Акулова гора, дача Румянцева,
27 верст по Ярославской жел. дор.)

(PO1-FV¹²⁹).

на цепь нацарапаю имя Лилино
и цепь исцелю во мраке каторги.

(PO1-GM¹⁸³).

это я,
Маяковский,

подножию идола
нес
обезглавленного младенца.
[...]
Это я,
Маяковский
Владимир,
пьяным глазом обволакивал цирк.
[...]
Маяковский
еретикам
в подземельи Севильи
дыбой выворачивал суставы.

(V12-30 A vous¹⁵⁹),
Если б он, приведенный на убой,
вдруг увидел, израненный,
как вы измазанной в котлете губой
похотливо напеваете Северянина!

(V12-30 Lilitchka²⁴⁹),
Комната —
глава в кручениховском аде.

(PO1-NP93).
сквозь свой
до крика разодранный глаз
лез, обезумев, Бурлюк.

(PO1-GM201).
Насквозь.
Бегом.
В каждом юноше порох Маринетти,
в каждом старце мудрость Гюго.

(PO3-5I 101),
ДЛЯ МАЛОГРАМОТНЫХ
Пролеткультцы не говорят
ни про «я»,
ни про личность.
«Я»
для пролеткультица
все равно что неприличность.

(PO3-SÇ151),
Лубянский проезд.
Водопьяный.
Вид
вот.
Вот

фон.

(PO3-SÇ161).

А между —

такая,

какая не снится,

какая-то гордая белой обновой,

через вселенную

легла Мясницкая

миниатюрой кости слоновой.

(PO3-SÇ155).

И вдруг

как по лампам пошло куролесить,

вся сеть телефонная рвется на нити.

— 67—10!

Соедините! —

В проулок!

Скорей!

Водопьяному в тишь!

(PO3-SÇ179).

Парк Петровский.

Бегу.

Ходынка

за мной.

Впереди Тверской простыня.

А-у-у-у!

К Садовой аж выкинул «у»!

3. 1. 2. 1. Identification au modèle christique.

(V12-30 Pour tout ça239).

Помните:

под ношей креста

Христос

секунду

усталый стал.

Толпа орала:

«Марала!

Мааарррааала!»

(PO1-VMТ35).

Отмщалась над городом чья-то вина, —

люди столпились,

табуном бежали.

[...]

Над городом ширится легенда мук.

(V12-30 Ode à la révolution³⁵³).

Тебе обывательское

— о, будь ты проклята трижды! —

и мое,

поэтово

— о, четырежды славься, благословенная! —

(PO1-GM175),

Белее перышек личика овал.

Где они —

боги!

«Бежали,

все бежали,

и Саваоф,

и Будда,

и Аллах,

и Иегова».

(PO1-NP109, 111).

— Послушайте, господин бог!

Как вам не скушно

в облачный кисель

ежедневно обмакивать раздобрившие глаза?

...

А в рае опять поселим Евочек:

прикажи, —

сегодня ночью ж

со всех бульваров красивейших девочек

я натащу тебе.

Хочешь?

Не хочешь?

Мотаешь головою, кудластый?

Супишь седую бровь?

Ты думаешь —

этот,

за тобою, крыластый,

знает, что такое любовь?

(V12-30 Ordre du jour... 397).

Мастера,

а не длинноволосые проповедники

нужны сейчас нам.

(PO2-MB31).

Нам написали Евангелие,

Коран,

«Потерянный и возвращенный рай»,

и еще,

и еще —
многое множество книжек.

(PO1-GM189),
Земля,
встань
тыщами
в ризы зарев разодетых Лазарей!

(PO2-150M309, 311).
Мы пришли,
 миллионы
 безбожников,
 язычников
 и атеистов —

биясь
 лбом,
 ржавым железом,
 полем —
 все

истово
господу богу помолимся.
Выйдь
 не из звездного
 нежного ложа,
боже железный,
 огненный боже,
боже не Марсов,
 Нептунов и Вег,
боже из мяса —
 бог-человек!
Звездам на мель
не загнанный ввысь,
земной
 между нами
выйди,
 явись!

(V12-30 Pour tout ça235, 237),
Вознес над суетой столичной одури
строгое —
древних икон —
чело.

(V12-30 Moi93).
иду
один рыдать,
что перекрестком
распяты
городовые.

(PO1-VMТ63).

Я добреду —
усталый,
в последнем бреду
брошу вашу слезу
темному богу гроз
у истока звериных вер.

(PO1-NP101),

И новым рожденным дай обрасти
пытливой сединой волхвов,
и придут они —
и будут детей крестить
именами моих стихов.

(PO1-NP75),

Упал двенадцатый час,
как с плахи голова казненного.
В стеклах дождинки серые
свылись,
гримасу громадили,
как будто воют химеры
Собора Парижской Богоматери.

PO1-GM167)

Мечите их,
впившихся зубами в огрызки просфор.

(PO1-GM195).

Как священники,
чтоб помнили об искупительной драме,
выходят с причастием, —
каждая страна
пришла к человеку со своими дарами:
«На».

(PO2-MB91).

Перебьемся как-нибудь,
доползем до Арарата.

3-2-2-1- La rivalité : vers un double indépassable.

(PO2-150M381).

Простонародью очки втирая,
адам пугая,
 прельщая раем,
и лысые, как колено,

и мохнатые, как звери,
с евангелиями вер,
с заговорами суеверий,
рясами вздыбив пыль,
армией двинулись чернобелые попы.
Под градом декретов
от красной лавины
рассыпались
попы,
муллы,
раввины.
А ну, чудотворцы,
со смертных одр
встаньте-ка!

(РОЗ-5I 71).
Я двадцать лет не ходил в церковь.
И впредь бывать не буду ни в каких церквах.
Громили Василия Блаженного.
Я не стал теряться.
Радостный,
вышел на пушечный зов.
Мне ль
вычеканивать венчики аллитераций
богу поэзии с образами образóв.

(РО4-ÇVB377).
У Блока
тоска у глаз.
Живые,
с песней
вместо Христа,
люди
из-за угла.

(V12-30 Quelques mots 103).
Я вижу, Христос из иконы бежал,
хитона оветренный край
целовала, плача, слякоть.

(РО1-GM183).
Воскрес Христос.
Свили
одной любовью
с устами уста вы;
Маяковский
еретикам
в подземельи Севильи
дыбой выворачивал суставы.

(V12-30 Quelques mots...103),
«Солнце!
Отец мой!
Сжался хоть ты и не мучай!
Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою дольней.

(V12-30 Moi et Napoléon149),
Через секунду
встречу я
неб самодержца, —
возьму и убью солнце!
Видите!
Флаги по небу полощет.
Вот он!
Жирен и рыж.
Красным копытом грохнув о площадь,
въезжает по трупам крыш!

(PO1-H225).
Здесь
живет
Повелитель Всего —
соперник мой,
мой неодолимый враг.
Нежнейшие горошинки на тонких чулках его.
Штанов франтовских восхитительны полосы.
Галстук,
выпестренный ахово,
с шеищи
по глобусу пуза расползся.

(PO1-VMТ33).
А с неба на вой человечьей орды
глядит обезумевший бог.
И руки в отрепьях его бороды,
изъеденных пылью дорог.
Он — бог,
а кричит о жестокой расплате,
а в ваших душонках поношенный вздошек.
Бросьте его!

(PO1-NP113).
Крыластые прохвосты!
Жмитесь в раю!
Ерошьте перышки в испуганной тряске!
Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою
отсюда до Аляски!

(PO1-NP111).
Я думал — ты всеильный божище,
а ты недоучка, крохотный божик.

(PO1-FV123).

Если правда, что есть ты,
боже,
боже мой,
если звезд ковер тобою выткан,
если этой боли,
ежедневно множимой,
тобой ниспослана, господи, пытка,
судейскую цепь надень.
Жди моего визита.
Я аккуратный,
не замедлю ни на день.
Слушай,
Всевышний инквизитор!

(PO1-H211).

Дней любви моей тысячелистое Евангелие целую.
Звонящей болью любовь замоля,
душой
иное шествие чающий,
слышу
твое, земля:
«Ныне отпускаеши!»
В ковчеге ночи,
новый Ной,
я жду —
в разливе риз
сейчас придут,
придут за мной
и узел рассекут земной
секирами зари.

(V12-30 Tout de même129).

Как трактир, мне страшен ваш страшный суд!
Меня одного сквозь горящие здания
проститутки, как святыню, на руках понесут
и покажут богу в свое оправдание.

(V12-30 L'auteur qui s'aime...305).

Пройду,
любовищу мою волоча.
В какой ночи,
бредовой,
недужной,
какими Голиафами я зачат —
такой большой
и такой ненужный?

(PO1-NP87, 89),
Я,
златоустейший,
чье каждое слово
душу новородит,
именинит тело,
говорю вам:
мельчайшая пылинка живого
ценнее всего, что я сделаю и сделал!

(PO1-NP91)
А я у вас — его предтеча;
я — где боль, везде;
на каждой капле слёзовой течи
рأسпял себя на кресте.
Уже ничего простить нельзя.
Я выжег души, где нежность растили.
Это труднее, чем взять
тысячу тысяч Бастилий!
И когда,
приход его
мятежом оглашая,
выйдете к спасителю —
вам я
душу вытащу,
растопчу,
чтоб большая! —
и окровавленную дам, как знамя.

(PO1-H215).
Как же
себя мне не петь,
если весь я —
сплошная невидаль,
если каждое движение мое —
огромное,
необъяснимое чудо.

(PO2-MB155)
Кто я?
Я не из класса,
не из нации,
не из племени.
Я видел тридцатый,
сороковой век.
Я из будущего времени
просто человек.
Пришел раздуть
душ горны я,
ибо знаю,

как трудно жить пробовать.
Слушайте!
Новая
нагорная
проповедь!

3-2-2-3- Le sacrifice.

(V12-30 Pour tout ça²⁴⁷).
Святая месть моя!
Опять
над уличной пылью
ступенями строк ввысь поведи!
До края полное сердце
вылью
в исповеди!

Грядущие люди!
Кто вы?
Вот — я,
весь
боль и ушиб.
Вам завещаю я сад фруктовый
моей великой души.

(PO1-H263).
«Из сорок второго
куда ее дели?» —
«Легенда есть:
к нему
из окна.
Вот так и валялись
тело на теле».

PO1-VMT27)
Вам ли понять,
почему я,
спокойный,
насмешек грозою
душу на блюде несу
к обеду идущих лет.

(V12-30 Moi et Napoléon^{151, 153}).
Тебе,
орущему:
«Разрушу,
разрушу!»,
вырезавшему ночь из окровавленных карнизов,

я,
сохранивший бесстрашную душу,
бросаю вызов!

(PO1-NP89),
Это взвело на Голгофы аудиторий
Петрограда, Москвы, Одессы, Киева,
и не было ни одного,
который
не кричал бы:
«Распни,
распни его!»

(PO1-FV137),
Творись,
распятью равная магия.
Видите —
гвоздями слов
прибит к бумаге я.

3-2- Crise du moi.

3-2-1- L'expression de la souffrance.

3-2-1-1- L'exacerbation des sentiments.

(PO1-VMT37).
А тоска моя растет,
непонятна и тревожна,
как слеза на морде у плачущей собаки.
Еще тревожнее.

(PO1-VMT59),
Послушайте, —
я не могу!
Вам хорошо,
а мне с болью-то как?

(PO1-GM189),
Грудь,
срази отчаянья лавину.
В грядущем счастье выращи ошупь.

(PO1-H263),
Растерзанной тенью,

большой,
косматый,
несусь по стене,
луной облитый.

(V12-30 De rue en rue⁷⁷),
резок
жгут
муки.

(PO1-FV131).
Забуду год, день, число.
Запрусь одинокий с листом бумаги я,
Творишь, просветленных страданием слов
нечеловечья магия!

(PO1-VMТ61),
Я
с ношей моей
иду,
спотыкаюсь,
ползу
дальше
на север,
туда,

(PO1-H235).
Аптекарь,
дай
душу
без боли
в просторы вывести.

(PO1-NP105)
Звереют улиц выгоны.
На шее ссадиной пальцы давки.
Открой!
Больно!

(PO1-GM179).
Милостивые государи!
Понимаете вы?
Боль берешь,
растишь и растишь ее:
всеми пиками истыканная грудь,
всеми газами свороченное лицо,
всеми артиллериями громимая цитадель головы —
каждое мое четверостишие.
Не затем
взвела
по насыпям тел она,

чтоб, горестный,
сочил заплаканную гнусь;
страшной тяжестью всего, что сделано,
без всяких
«красиво»,
прижатый, гнусь.

(PO4-533)

Любит? не любит? Я руки ломаю
и пальцы
разбрасываю разломавши

3-2-1-2- Le langage du corps.

(PO3-JA33)

Нести не могу —
и несу мою ношу.
Хочу ее бросить —
и знаю,
не брошу!
Распора не сдержат рёбровы дуги.
Грудная клетка трещала с натуги.

(PO1-NP81)

Я сам.

Глаза наслезнённые бочками выкачу.

Дайте о ребра опереться.

Выскочу! Выскочу! Выскочу! Выскочу!

Рухнули.

Не выскочишь из сердца!

(PO3-JA29).

У прочих знаю сердца дом я.
Оно в груди — любому известно!
На мне ж
с ума сошла анатомия.
Сплошное сердце —
гудит повсеместно.

(PO1-H223).

Гремит,
приковано к ногам,
ядро земного шара.

(PO1-GM187).

Нет,
не подыму искаженного тоской лица!
Всех окаянное,
пока не расколется,
буду лоб разбивать в покаянии!

(V12-30 Lilitchka249).
Выбегу,
тело в улицу брошу я.
Дикий,
обезумлюсь,
отчаяньем иссечась.

(PO1-NP79).
Эй!
Господа!
Любители
святотатств,
преступлений,
боев, —
а самое страшное
видели —
лицо мое,
когда
я
абсолютно спокоен?

(PO1-NP107)
Мария!
Поэт сонеты поет Тиане,
а я —
весь из мяса,
человек весь —
тело твое просто прошу,
как просят христиане —
«хлеб наш насущный
даждь нам днесь».

(PO3-5I 125)
Силой мысли,
нервов,
жил
я,
как стоверстную подзорную трубу,
тихо шеищу сложил.

(PO1-VMT45).
Идем, —
где за святость

распяли пророка,
тела отдадим раздетому плясу,
на черном граните греха и порока
поставим памятник красному мясу.

(PO3-SÇ217).

Грядущих лет брызгóй
хожу по мгле по Сёновой
всей нынчести изгой.
Сажённый,
 обсмеянный,
 сáженный,
 битый,
в бульварах
 ору через каски военщины:
— Под красное знамя!
 Шагайте!
 По быту!

(V12-30 L'auteur qui s'aime...305),
В какой нóчй,
бредовóй,
недужной,
какими Голиафами я зачáт —
такой большой
и такой ненужный?

(PO1-NP75)

И вот,
громадный,
горблюсь в окне,
плавлю лбом стекло окошечное.

(PO4-ÇVB377).

Тряситесь,
 короны,
 на лбах!

Жир

ёжь

(V12-30 Mon rapport à ça225).

Брюшком обвисшим и гаденьким
лежит на воздушном откосе,
и пухлые губы бантиком
сложены в 88.

(PO1-NP71),

А себя, как я, вывернуть не можете,

чтобы были одни сплошные губы!

[...]

И которая губы спокойно перелистывает,
как кухарка страницы поваренной книги.

(PO1-VMT29).

— фабрики без дыма и труб —
миллионами выделявали поцелуи,
всякие,
большие,
маленькие, —
мясистыми рычагами шлепающих губ.

3-2-2- Le mal-aimé.

3-1-2-1- La figure féminine.

(PO1-H231).

Там, возносясь над головами, Он.

Череп блестит,
Хоть надень его на ноги,
безволосый,
весь рассиялся в лоске.
Только
у пальца безымянного
на последней фаланге
три
из-под бриллианта —
выщетинились волосики.

Вижу — подошла.
Склонилась руке.
Губы волосикам,
шепчут над ними они,
«Флейточкой» называют один,
«Облачком» — другой,
третий — сияньем неведомым
какого-то,
только что
мною творимого имени.

(PO1-H225),

Здесь
живет

Повелитель Всего —
соперник мой,
мой неодолимый враг.
Нежнейшие горошинки на тонких чулках его.

(PO1-H227).
Нравится.
От смеха
на брюхе
звенят,
молнятся целые цепи брелоков.

(PO1-H253),
Их тот же лысый
невидимый водит,
главный танцмейстер земного канкана.
То в виде идеи,
то чërта вроде,
то богом сияет, за облако канув.

(PO1-H261),
и то,
что было — луна,
Его оказалась голая лысина.

(PO1-FV127),
Будешь за море отдана,
спрячешься у ночи в норе —
я в тебя вцелую сквозь туманы Лондона
огненные губы фонарей.

(PO1-FV135)
Крикнул ему:
«Хорошо!
Уйду!
Хорошо!
Твоя останется.
Тряпок нашей ей,
робкие крылья в шелках зажирили б.
Смотри, не уплыла б.
Камнем на шее
навесь жене жемчуга ожерелий!»

(PO3-SC179).
Подкинут метельной банде я.
Что за земля?
Какой это край?
Грен-
лап-
люб-ландия?

(V12-30 La blouse du dandy123).

Женщины, любящие мое мясо, и эта
девушка, смотрящая на меня, как на брата,
закидайте улыбками меня, поэта, —
я цветами нашью их мне на кофту фата!

(PO1-FV133),

Ямами двух могил
вырылись в лице твоём глаза.
Могилы глубятся
Нету дна там.
Кажется,
рухну с помоста дней.
Я душу над пропастью натянул канатом,
жонглируя словами, закачался над ней.

(PO1-NP79),

Опять влюбленный выйду в игры,
огнем озаря бровей загиб.

(PO1-NP 105, 107),

Детка!
Не бойся,
что у меня на шее воловьей
потноживотые женщины мокрой горою сидят, —
это сквозь жизнь я тащу
миллионы огромных чистых любовей
и миллион миллионов маленьких грязных любят,
Не бойся,
что снова,
в измены ненастье,
прильну я к тысячам хорошеньких лиц, —
«любящие Маяковского!» —
да ведь это ж династия
на сердце сумасшедшего восшедших цариц.

(PO1-FV119).

За всех вас,
которые нравились или нравятся,
хранимых иконами у души в пещере,
как чашу вина в застольной здравце,
подъемлю стихами наполненный череп.

[...]

Память!

Собери у мозга в зале
любимых неисчерпаемые очереди.

(V12-30 Lilitchka249).

Вспомни —
за этим окном
впервые

руки твои, иступленный, гладил.
Сегодня сидишь вот,
сердце в железе.
День еще —
выгонишь,
может быть, изругав.

(V12-30 Derniers vers539)

Любит? не любит?

[...]

где сыщешь любовь при такой неперке
все равно, что в автомобильном Нью-Йорке
искать на счастье подкову

(V12-30 Lettre de Paris...503, 505),

Любовь

не в том,

чтоб кипеть крутей,

не в том,

что жгут угольями,

а в том,

что встает за горами грудей

над

волосами-джунглями.

Любить —

это значит:

в глубь двора

вбежать

и до ночи грачьею,

блестя топором,

рубить дрова,

силой

своей

играючи.

Любить —

это с простынь,

бессонницей рваных,

срываться,

ревнуя к Копернику,

его,

а не мужа Марьи Ивановны,

считая

своим

соперником.

Нам

любовь

не рай да кущи,

нам

любовь

гудит про то,

что опять
 в работу пущен
сердца
 выставший мотор.

(V12-30 Hymne167),
Сердце девушки, вываренное в иоде.
Окаменелый обломок позапрошлого лета.

(V12-30 Deux, trois choses...197).
Кресла облиты в дамскую мякоть.

(V12-30 Quelques mots...95)
Моя любовница рыжеволосая.
За экипажем
крикливо тянется толпа созвездий пестрополосая.

(V12-30 De rue en rue77),
Лиф души расстегнули,
Тело жгут руки.

(V12-30 En suivant une femme89).
Вулканы-бедра за льдами платий,
колосья грудей для жатвы спелы.

(V12-30 Quelques mots97)
В бульварах я тону, тоской песков оваян:
ведь это ж дочь твоя —
моя песня
в чулке ажурном
у кофеен!

(PO1-VMТ57)
А у человека было холодно,
и в подошвах дырочек овальцы.
Он выбрал поцелуй,
который побольше,
и надел, как калошу.
Но мороз ходил злой,
укусил его за пальцы.
«Что же, —
рассердился человек, —
я эти ненужные поцелуи брошу!»
Бросил.
И вдруг
у поцелуя выросли ушки,
он стал вертеться,
тоненьким голосочком крикнул:
«Мамочку!»
Испугался человек.
Обернул лохмотьями души своей дрожащее тельце,

понес домой,
чтобы вставить в голубенькую рамочку.
Долго рылся в пыли по чемоданам
(искал рамочку).
Оглянулся —
поцелуй лежит на диване,
громадный,
жирный,
вырос,
смеется,
бесится!

(PO1-NP95),
Вся земля поляжет женщиной,
заерзает мясами, хотя отдаться;
вещи оживут —
губы вещицы
засюсюкают:
«цаца, цаца, цаца!»

(PO1-NP99),
Земле,
обжиревшей, как любовница,
которую вылюбил Ротшильд!

(V12-30 Amour109).
и вот я — озноенный июльский тротуар,
а женщина поцелуи бросает — окурки!

(PO1-VMТ43),
Что же, —
значит, ничто любовь?

(PO1-NP77)
И которая губы спокойно перелистывает,
как кухарка страницы поваренной книги.

(PO1-FV121, 123)
Какому небесному Гофману
выдумалась ты, проклятая?!
[...]
Не надо тебя!
Не хочу!

3-2-2-2- L'expression du manque.

(PO3-JA37),
Так я
к тебе возвращаюсь, любимая.
[...]

Так я
к тебе
тянусь неуклонно,
еле расстались,
развиделись еле.

PO3-SC147).

Эта тема придет,

велит:

— Красота! —

И пускай

перекладиной кисти раскистены —

PO1-FV131),

Это, может быть,

последняя в мире любовь

вызарила румянцем чахоточного.

(PO1-GM143).

Оступлюсь —

и последней любвишки кроха

навек канет в дымный омут.

(PO1-NP75).

Будет любовь или нет?

Какая —

большая или крошечная?

Откуда большая у тела такого:

должно быть, маленький,

смирный любёночек.

(V12-30 Lilitchka249),

Дикий,

обезумлюсь,

отчаяньем иссечась.

(PO1-VMТ45),

Если б вы так, как я, любили,

вы бы убили любовь

или лобное место нашли

и растлили б

шершавое потное небо

и молочно-невинные звезды.

(PO1-NP103),

Мария! Мария! Мария!

Пусти, Мария!

Я не могу на улицах!

Не хочешь?

Ждешь,

как щеки провалятся ямкою,

(PO1-NP105),
Мария, хочешь такого?
Пусти, Мария!
Судорогой пальцев зажму я железное горло звонка!

(PO1-NP107, 109).
но дай твоих губ неисцветшую прелесть:
[...]
Тело твое
я буду беречь и любить,
как солдат,
обрубленный войною,
ненужный,
ничей,
бережет свою единственную ногу.
Мария —
не хочешь?
Не хочешь!
Ха!

(PO1-FV129),
на цепь нацарапаю имя Лилино
и цепь исцелю во мраке каторги.

(PO1-H211),
Звнящей болью любовь замоля,
душой
иное шествие чающий,
слышу
твое, земля:
«Ныне отпускаеши!»

(PO1-H223).
Под хохотливое
«Ага!»
бреду по бреду жара.
Гремит,
приковано к ногам,
ядро земного шара.

(V12-30 Lilitchka251).
Все равно
любовь моя —
тяжкая гиля ведь —
висит на тебе,
куда ни бежала б.

(V12-30 Lilitchka 253),
Дай хоть
последней нежностью выстелить
твой уходящий шаг.

(V12-30 L' auteur qui s' aime...305),
Пройду,
любвищу мою волоча.
В какой ночі,
бредовой,
недужной,
какими Голиафами я зачأت —
такой большой
и такой ненужный?

(PO1-NP105, 107),
это сквозь жизнь я тащу
миллионы огромных чистых любовей
и миллион миллионов маленьких грязных любят,

(РОЗ-ЖА31).
 Больше чем можно,
 больше чем надо —
 будто
 поэтовым бредом во сне навис —
 комок сердечный разросся громадой:
 громада любовь,
 громада ненависть.
 [...]
 тащусь сердечным придатком,

(Р03-SC209),
Стою у стенки.
Я не я.
Пусть бредом жизнь смололась.
Но только б, только б не ея
невыносимый голос!
...
Но где, любимая,
где, моя милая,
где
— в песне! —
любви моей изменил я?

(PO3-SC 215),
У лет на мосту
на презренье, на смѣх,
земной любви искупителем значась,
должен стоять,
стою за всех,
за всех расплачусь,
за всех расплачусь. —

(PO3-SC217),

Сажённый,
 обсмеянный,
 сáженный,
 битый,
в бульварах
 ору через каски военщины:

(PO3-SÇ223).
И так я калека в любовном боленьи.

(PO3-SÇ 175).
Пока
 по этой
 по Невской
 по глуби
спаситель-любовь
 не придет ко мне,
скитайся ж и ты,
 и тебя не полюбят.

(PO3-SÇ187).
— Так что ж?!
 Любовь заменяете чаем?

Любовь заменяете штопкой носков?

(PO1-NP111),
отчего ты не выдумал,
чтоб было без мук
целовать, целовать, целовать?!

(PO1-FV123),
А я вместо этого до утра раннего
в ужасе, что тебя любить увели,
метался
и крики в строчки выгранивал,
(уже наполовину сумасшедший ювелир.

(PO3-JA29).
Столиц сердцебиение дикое
ловил я,
Страстнóю площадью лёжа.

[...]

Отныне я сердцем править не властен.

[...]

Сплошное сердце —

гудит повсеместно.

(PO1-NP87),
«Как двумя такими выпеть
и барышню,
и любовь,
и цветочек под росами?»

(PO1-NP85),
Поэты,
размокшие в плаче и всхлипе,
бросились от улицы, ероша космы:

(PO1-H265).
огнем обвит,
на несгорающем костре
немыслимой любви.

...
Ширь,
бездомного
снова
лоном твоим прими!
Небо какое теперь?
Звезде какой?

(PO1-FV121).
Версты улиц взмахами шагов мну.

3- 3- Le Moi et le monde : un double mouvement.

3-3-1- Le poids du monde.

3-3-1-1- Enfermement et intériorité.

(PO3-SÇ153).
При чем тюрьма?

Рожество.

Кутерьма.

Без решеток окошки домика!

(PO3-SÇ167),

Кровать.
Железки.
Барахло одеяло.
Лежит в железках.
Тихо.
Вяло.
Трепет пришел.
Пошел по железкам.
Простынь постельная треплется плеском.
Вода лизнула холодом ногу.
Откуда вода?
Почему много?
(РОЗ-SC169).
Летит подушка-плот.
Плыву.
Лихорадуюсь на льдине-подушке.

(РОЗ-SC185),
Тянет инстинктом семейная норка.

(РОЗ-SC189),
Столетия
жили своими домками

(РОЗ-SC203),
Прикрывши окна ладонью угла,
стекло за стеклом вытягивал с краю.
Вся жизнь
на карты окон легла.

(РОЗ-SC209).
И снова
хлопанье двери и карканье,
и снова танцы, полами исшарканные.
И снова
стен раскаленные степи
под ухом звенят и вздыхают в тустепе.
Стою у стенки.

Я не я.
Пусть бредом жизнь смололась.
Но только б, только б не ея
невыносимый голос!
Я день,
я год обыденщине прёдал,
я сам задыхался от этого бреда.
Он
жизнь дымком квартирошным выел.
Звал:
решишь
с этажей

в мостовые!

(PO1-NP77).

А ночь по комнате тинится и тинится, —
из тины не вытянуться отяжелевшему глазу

(PO1-FV135).

Ох, эта
ночь!
Отчаянье стягивал туже и туже сам.
От плача моего и хохота
морда комнаты выкосилась ужасом.

(PO4-ÇVB421).

Двенадцать
 квадратных аршин жилья.
Четверо
 в помещении —
Лиля,
 Ося,
 я
и собака
 Щеник.

(PO1-NP75),

И вот,
громадный,
горблюсь в окне,
плавлю лбом стекло окошечное.

(V12-30 L'auteur qui s'aime...301).

Где любимую найти мне,
такую, как и я?
Такая не уместилась бы в крохотное небо!

PO3-SC157),

Протиснувшись чудом сквозь тоненький шнур,
раструба трубки разинув оправу,
погромом звонков грома тишину,
разверг телефон дребезжащую лаву.
Это визжащее,
 звнящее это
пальнуло в стены,
 старалось взорвать их.
Звоночки
 тыщей
 от стен
 рикошетом
под стулья закатывались
 и под кровати.
Об пол с потолка звонóчище хлопал.

И снова,
 звнящий мячище точно,
взлетал к потолку, ударившись об пол,
и сыпало вниз дребезгою звоночной.
Стекло за стеклом,
 вьюшку за вьюшкой
тянуло
 звенеть телефонному в тон.

(PO3-SÇ163).
по кабелю,
 вижу,
 слово ползет.

(PO3-JA29),
Меня
Москва душила в объятьях
кольцом своих бесконечных Садовых.

(PO1-H221).
Загнанный в земной загон,
влеку дневное иго я.

3-3-1-2- Le poids du quotidien.

(V12-30 Les siégeants401).
Чуть ночь превратится в рассвет,
вижу каждый день я:
кто в глав,
кто в ком,
кто в полит,
кто в просвет,
расходится народ в учреждения.

(PO1-NP71).
Вашу мысль,
мечтающую на размягченном мозгу,
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут;
досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий.

(PO3-SÇ185),
Тянет инстинктом семейная норка.
За мной
 всероссийские,
 теряясь точкой,
сын за сыном,
 дочка за дочкой.

(PO3-SÇ187).

— Так что ж?!

Любовь заменяете чаем?

Любовь заменяете штопкой носков?

(PO2-150M337).

Ежеутренне

все эти

любимцы муз и слав

нагрузятся корзинами,

идут на рынок

и несут,

несут

мяса́,

масла́.

PO1-H221)

Загнанный в земной загон,

влеку дневное иго я.

А на мозгах

верхом

«Закон»,

на сердце цепь —

«Религия».

(PO1-H223),

Навек

теперь я

заключен

в бессмысленную повесть!

(PO3-SÇ193).

Маркс,

впряженный в алую рамку,

и то тащил обывательства лямку.

(PO3-SÇ199)

На вещи насела столетняя пыль.

(PO3-SÇ201),

Я снова лбом,

я снова в быт

вбиваюсь слов напором.

Опять

атакую и вкривь и вкось.

(PO3-SÇ209)

Я день,

я год обыденщине прёдал,

я сам задыхался от этого бреда.

Он

жизнь дымком квартирошным выел.

Звал:

 решишь
 с этажей
 в мостовые!

(PO3-SÇ211).

Скажу:

 — Смотри,
 даже здесь, дорогая,
стихами грома обыденщины жуть,

(PO4-533),

любовная лодка разбилась о быт

(V12-30 Mon rapport à ça225),

Май ли уже расцвел над городом,
плачет ли, как побитый, хмуренький декабрик, —
весь год эта пухлая морда
маячит в дымах фабрик.

(V12-30 Notre marche343).

Радости пей! Пой!

В жилах весна разлита.

Сердце, бей бой!

Грудь наша — медь литавр.

(PO4-VI61).

Капитализм

 революциями

 своей весной

расцвел

 и даже

 подпевал «Марсельезу».

(PO4-ÇVB385),

Холод большой.

 Зима здоровá.

(PO1-NP107).

В раздетом бесстыдстве,

в боящейся дрожи ли,

но дай твоих губ неисцветшую прелесть:

я с сердцем ни разу до мая не дожили,

а в прожитой жизни

лишь сотый апрель есть.

(V12-30 À la Russie309).

Пусть исчезну,

чужой и заморский,

под неистовства всех декабрей.

(PO2-MB73).

день сменила ночь,
и только
заря чересчур разнебесилась áло.

PO1-FV123).

если этой боли,
ежедневно множимой,
тобой ниспослана, господи, пытка,
судейскую цепь надень.

(PO3-SÇ221).

Руки крестом,

крестом

на вершине,

(PO1-H243, 245).

Отсюда
низвергается, громоухая,
страшный оползень годов.
Я счет не веду неделям.
Мы,
хранимые в рамках времен,
мы любовь на дни не делим,
не меняем любимых имен.

(V12-30 Notre marche³⁴¹).

Дней бык пег.
Медленна лет арба.
Наш бог бег.
Сердце наш барабан.

(PO1-NP71).

У меня в душе ни одного седого волоса,
и старческой нежности нет в ней!

(PO2-MB267),

Стальные без устали,
стальные без отдыха, —
нам жирных велели возить на шинах,
велели работать на них на заводах.

(V12-30 Jubilaire⁴¹⁹),

Шкурой

ревности медведь

лежит когтист.

(PO3-JA21).

Морщинами множится кожаца.

Любовь поцветет,
поцветет —
и скукожится.

3-3-2- L'expansion du Moi.

3-3-2-1- L'hyperbolisme.

(PO1-NP75).
Будет любовь или нет?
Какая —
большая или крошечная?
Откуда большая у тела такого:
должно быть, маленький,
смирный любёночек.
Она шарахается автомобильных гудков.
Любит звоночки коночек.

(PO1-H 235).
Аптекарь,
дай
душу
без боли
в просторы вывести.

(PO1-H237),
Стоп!

Скидываю на тучу
вещей
и тела усталого
кладь.

(PO1-H247)
Звезды падают.
Стал глаза вести.
Ишь
туда,
на землю, быстрая!

(V12-30 Pour tout ça243).
Белым быком возрос над землей:
Муууу!
В ярмо замучена шея-язва,
над язвой смерчи мух.

((PO1-H259).

Ожившее сердце шарахнулось грузно.
Я снова земными мученьями узнан.
Да здоровствует
— снова! —
мое сумасшествие!

(PO1-H261),
Блестящую радость, сердце, вычекань!
Окно
лечу.
Небес привычка.

(PO1-H263),
Чужая комната.
Утро дрогло.
Трясая уголками губ,
чужая женщина,
раздетая догола.

Бегу.

Растерзанной тенью,
большой,
косматый,
несусь по стене,
луной облитый.

(V12-30 Lettre de Paris...505),
На земле
огней — до неба...
В синем небе
звезд —
до черта.

(PO3-SÇ169).
Мысль растет.
Не справлюсь я с нею.

(PO1-VMТ35).
Это — правда!
Над городом
— где флюгеров древки —
женщина
— черные пещеры век —
мечется,
кидает на тротуары плевки, —
а плевки вырастают в огромных калек.
Отмщалась над городом чья-то вина, —
люди столпились,

(V12-30 Pour tout ça235, 237),
Вознес над суетой столичной одури
строгое —
древних икон —
чело.

(V12-30 Lettre de Paris...507, 509).

Если б я
 поэтом нё был,
я бы
 стал бы
 звездочетом.
Подымает площадь шум,
экипажи движутся,
я хожу,
 стишки пишу
в записную книжицу.
[...]
Тут бы
 и у медведей
выросли бы крылышки.
И вот
 с какой-то
 грошовой столовой,
когда
 докипело это,
из зева
 до звезд
 взвивается слово
золоторожденной кометой.

(V12-30 Lettre de Paris...509, 511),

Себя
 до последнего стука в груди,
как на свиданьи,
 простаивая,
прислушиваюсь:
 любовь загудит —
человеческая,
 простая.
Ураган,
 огонь,
 вода
подступают в ропоте.
Кто
 сумеет
 совладать?
Можете?
 Попробуйте...

(PO1-NP85),
Городов вавилонские башни,
возгордясь, возносим снова,
а бог
города на пашни
рушит,
мешая слово.

3-3-2-2- L'univers.

(V12-30 Matin69).
И на
нее
встающих звезд
легко оперлись ноги.

(V12-30 quelques mots...95).
За экипажем
крикливо тянется толпа созвездий пестрополосая.

(V12-30 Nous autres111).
Стынь, злоба!
На костер разожженных созвездий
взвесь не позволю мою одичавшую дряхлую мать.

(V12-30 Clair de lune281),
Это бог, должно быть,
дивной
серебряной ложкой
роется в звезд ухё.

(V12-30 541).
Я знаю силу слов я знаю слов набат
Они не те которым рукоплещут логи
От слов таких срываются гроба

(V12-30 Écoutez125, 127).
Послушайте!
Ведь, если звезды зажигают —
значит — это кому-нибудь нужно?
Значит — кто-то хочет, чтобы они были?
Значит — кто-то называет эти плевóчки жемчужиной?
[...]
Послушайте!
Ведь, если звезды
зажигают —
значит — это кому-нибудь нужно?

Значит — это необходимо,
чтобы каждый вечер
над крышами
загоралась хоть одна звезда?!

(V12-30 La guerre est déclarée¹³⁵).
С неба, изодранного о штыков жала,
слёзы звезд просеивались, как мука́ в сите,
и подошвами сжатая жалость визжала:
«Ах, пустите, пустите, пустите!»

(V12-30 L'auteur qui s'aime...³⁰³).
Я
если всей его мощью
выреву голос огромный —
кометы заломят горящие руки,
бросятся вниз с тоски.

(PO1-NP113),
Глухо.
Вселенная спит,
положив на лапу
с клещами звезд огромное ухо.

(PO1-N265).
Ширь,
бездомного
снова
лоном твоим прими!
Небо какое теперь?
Звезде какой?
Тысячью церквей
подо мной
затянул
и тянет мир:
«Со святыми упокой!»

(V12-30 Eh !²³³),
Возьми и небо заново вышей,
новые звезды придумай и выставь,
чтоб, исступленно царапая крыши,
в небо карабкались души артистов.

(V12-30 Notre marche³⁴¹).
Видите, скушно звезд небу!
Без него наши песни вьем.
Эй, Большая Медведица! требуй,
чтоб на небо нас взяли живьем.

(PO1-N251).
То перекинусь радугой,

то хвост завью кометою.
Чего пошел играть дугой?
Какую жуть в кайме таю?

3-3-2-3- L'homme de l'avenir.

(PO2-150M393)

Это тебе

революций кровавая Илиада!

Голодных годов Одиссея тебе!

(V12-30 Voilà pour vous !117).

А если сегодня мне, грубому гунну,
кривляться перед вами не захочется — и вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам
я — бесценных слов транжир и мот.

(V12-30 Pour tout ça245),

И когда,
наконец,
на веков верхи став,
последний выйдет день им, —
в черных душах убийц и анархистов
зажгусь кровавым видением!

(PO2-150M369),

Товарищи газетчики,
не допытывайтесь точно,
где была эта битва
и была ль когда.

В этой главе

в пятиминутье всредоточены
бывших и не бывших битв года.

(PO2-150M391),

Вам,
расстрелянные на баррикадах духа,
чтоб дни сегодняшние были пропеты,
будущее ловившие в ненасытное ухо,
маляры,
певцы,
поэты.

(PO2-150M393),

Это тебе

революций кровавая Илиада!

Голодных годов Одиссея тебе!

(V12-30 Pour tout ça²³⁷).

Смотрите —

срываю игрушки-латы

я,

величайший Дон-Кихот!

(V12-30 La révolution³²⁵).

Нового утра новую дрожь

встречаем у новых сомнений в бреде мы.

(PO1-H213),

Пусть, науськанные современниками, пишут глупые историки: «Скушной и неинтересной жизнью жил замечательный поэт».

(V12-30 Pour tout ça²⁴³).

Затравленным зверем над миром выстою.

(PO1-VMТ27),

С небритой щеки площадей

стекая ненужной слезою,

я,

быть может,

последний поэт.

(PO1-VMТ31).

Милостивые государи,

хотите —

сейчас перед вами будет танцевать замечательный поэт?

(V12-30 Et vous, vous pourriez ?⁸¹).

прочел я зовы новых губ.

А вы

ноктюрн сыграть

могли бы

на флейте водосточных труб?

(V12-30 Dérisions²⁵⁵).

Павлиньим хвостом распушу фантазию в пестром цикле,

душу во власть отдам рифм неожиданных рою.

(V12-30 Conversation avec mon contrôleur...⁴⁹¹).

строим

завтрашний мир.

(PO3-4I59).

Смотрите —

ряды грядущих лет текут.

Взрывами мысли головы содрогая,

артиллерией сердец ухая,

встает из времен

революция другая —

третья революция

духа.

(PO4-PV295).

Но я —

грядущих дней агитатор —

к ним

хоть на шаг

подвожу сегодня.

(V12-30 Tout de même¹²⁹),

Но меня не осудят, но меня не облают,

как пророку, цветами устелят мне след.

Все эти, провалившиеся носами, знают:

я — ваш поэт.

Les temps légendaires

sont passés.

Plus de chansons de geste,

plus d'épopées —

plus de bylines.

(PO4-ÇVB313).

были времена —

прошли былинные.

Ни былин,

ни эпосов,

ни эпопей.

Телеграммой

лети,

строфа!

(V12-32 Pour tout ça²⁴⁷).

Грядущие люди!

Кто вы?

Вот — я,

весь

боль и ушиб.

Вам завещаю я сад фруктовый

моей великой души.

(PO3-SÇ233, 235),

Век двадцатый.

Воскресить кого б?

— Маяковский вот...

(PO4-PV203)

115

Table des matières

Première partie - Bouleversements et confusions à l'aube du XX ^e siècle : naissance du monde moderne.	1
1- 1- Incertitudes de l'histoire : troubles et désordres.	2
1- 1- 1- Une période de tensions.	2
1- 1- 1- 1- Les crises politiques.	2
1- 1- 2- La première guerre mondiale : représentation d'une expérience moderne traumatisante.	2
1- 1- 2- 2- Participation d'Apollinaire, Cendrars et Maïakovski au conflit.	2
1- 1- 2- 3- L'écriture de la guerre : une esthétisation ?	5
1- 1- 2- 4- La guerre comme rupture et la question de l'avenir.	6
1-2- Une époque de changements : ruptures et innovations.	7
1- 2- 1- Mutations en arts et art de la mutation.	7
1. 2. 1. 2. De l'art pictural à l'art poétique.	7
1- 2- 1- 4- La littérature dans la rue.	10
1- 2- 2- Une poésie du temps présent.	13
1- 2- 2- 1- Rejet du passé.	13
1- 2- 2- 2- Le souvenir : le poids de la mémoire.	Erreur ! Signet non défini. 15
1- 2- 2- 3- Le présent intensément vécu.	19
1- 3- Un monde en mouvement : progrès, urbanité et modernité.	21
1- 3- 1- Progrès et innovation technologiques.	21
1- 3- 1- 2- Le progrès technique (le fer, l'électricité).	21
1- 3- 1- 3- Les machines, nouveau peuple du monde moderne.	23
1- 3- 2- La ville.	25
1- 3- 2- 1- Le monde urbain.	25
1- 3- 2- 2- La ville comme décor de théâtre.	29
1- 3- 2- 3- La tour Eiffel, emblème de modernité.	32
1- 3- 3- La communication : la marche du monde.	36
1- 3- 3- 1- Les moyens de transport.	36
1- 3- 3- 2- Les moyens de communication.	39
Deuxième partie - L'esthétique de la rupture : une expression des tensions.	41
2- 1- Mouvement et écriture : l'instable.	41
2- 1- 1- Le voyage, comme expression de l'instabilité.	41
2- 1- 1- 1- La marche.	41
2- 1- 1- 2- Le voyage.	43
2- 1- 2- Idéalisation de l'errance.	45
2- 1- 2- 1- L'eau, comme métaphore de l'errance.	45
2- 1- 2- 2- L'ailleurs.	46
2- 2- Langage et écriture : le trivial.	47
2- 2- 1- Un langage renouvelé.	48
2- 2- 1- 1- Réflexion sur le langage et représentation du réel.	48
2-2-1-2- Le langage et le trivial.	48
2-2-1-3- La parole - cri.	50
2- 2- 2- La déshumanisation.	52
2- 2- 2- 1- Le tableau de la misère	53
2- 2- 2- 2- L'animalité.	58
2- 3- Expérimentation et écriture : le discontinu	61
2- 3- 1- Morcellement et fragment.	61

2- 3- 1- 1- Fragment et discontinu.....	61
2- 3- 1- 2- Métaphores.....	66
2- 3- 2- Une esthétique de la rupture.....	67
2- 3- 2- 1- Les vers et l'expression de la liberté.....	68
Troisième partie - Le moi à l'épreuve du monde: vers un nouveau lyrisme.....	70
3-1-Figures du moi.....	70
3-1-1- Le lyrisme entre tradition et modernité.....	70
3- 1- 1- 1- Poésie lyrique.....	70
3-1-1-2- Le dédoublement.....	70
3-1-1-3- La principe dialogique : du « je » au monde.....	73
3-2-2-1- La rivalité : vers un double indépassable.....	79
3-2-2-3- Le sacrifice.....	84
3-2- Crise du moi.....	85
3-2-1- L'expression de la souffrance.....	85
3-2-1-1- L'exacerbation des sentiments.....	85
3-2-1-2- Le langage du corps.....	87
3-2-2- Le mal-aimé.....	90
3-1-2-1- La figure féminine.....	90
3-2-2-2- L'expression du manque.....	95
3- 3- Le Moi et le monde : un double mouvement.....	100
3-3-1- Le poids du monde.....	100
3-3-1-1- Enfermement et intériorité.....	100
3-3-1-2- Le poids du quotidien.....	103
3-3-2- L'expansion du Moi.....	107
3-3-2-1- L'hyperbolisme.....	107
3-3-2-2- L'univers.....	110
3-3-2-3- L'homme de l'avenir.....	112
Table des matières.....	116